De episode van de vernieuwing onzer poëzie (1880-1894)

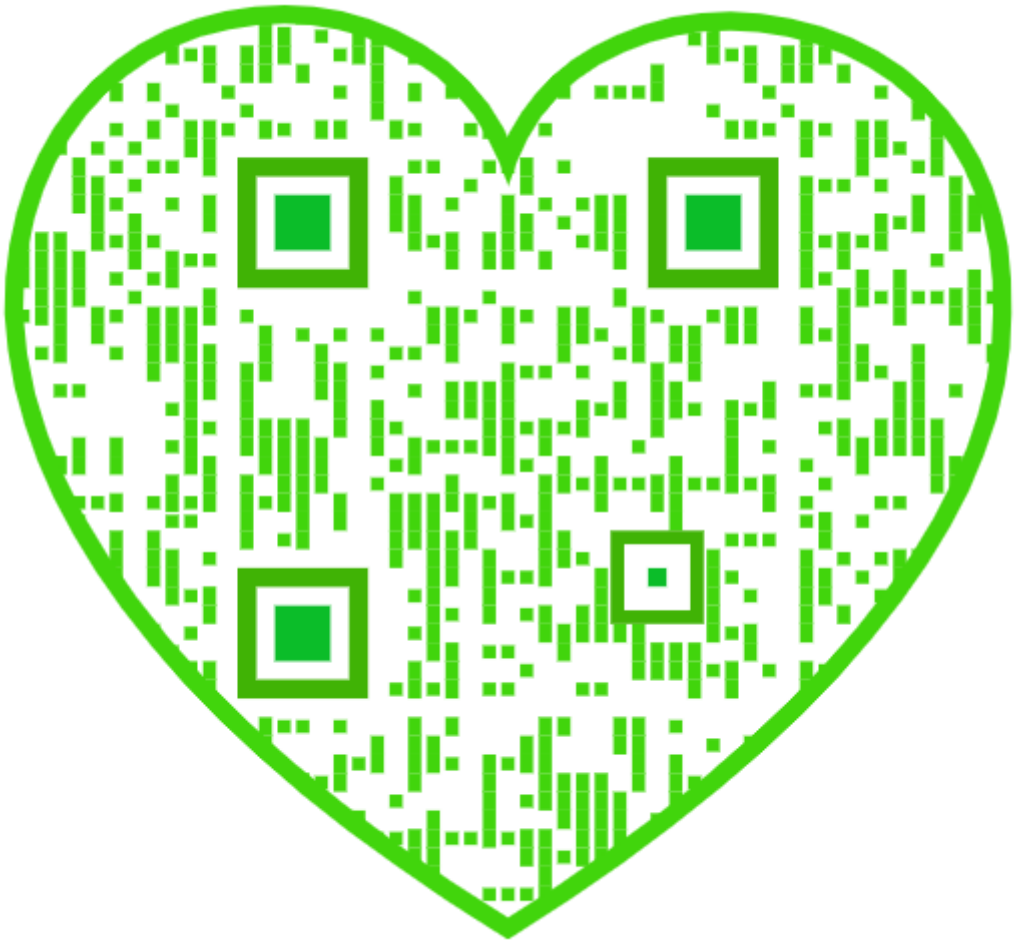
Anthonie Donker

bron
Anthonie Donker, *De episode van de vernieuwing onzer poëzie (1880-1894)*. De Gemeenschap, Utrecht 1929

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/donk007epis01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Hoofdstuk I Inleiding; Romantiek.

DE ZOOGENAAMDE BEWEGING VAN '80 IS EEN VERSCHIJNSEL, DAT IN onze literatuur geheel eenig in zijn soort is. Er is geen tweede voorbeeld aan te wijzen van een groep schrijvers, die zich zoo spontaan, geestdriftig en doelbewust aaneensloten, met een duidelijk omlijnd plan, een gemeenschappelijk, uitsluitend artistiek ideaal, en, om een erkenden leider geschaard, een aanvalsfront vormden tegenover een oudere generatie, een snellen omkeer teweegbrachten in het karakter van en het oordeel over de literatuur, en in korten tijd een serie meesterwerken schiepen, waarin een zeer bepaalde sfeer door allerlei gemeenschappelijke nuances waarneembaar is.

Men moet zich naar het buitenland wenden, om een dergelijke spontane vernieuwing eener literatuur te kunnen aanwijzen. De samenwerking van Wordsworth en Coleridge omstreeks 1798 is er eenigszins mee te vergelijken, al kan men in dit geval nauwelijks van een groepeering spreken, en is de benaming Lake-school, ten hoogste schematisch bruikbaar, feitelijk ongegrond. Een dergelijk spontaan karakter en actief groepsverband vertoonen wel de romantische beweging van ± 1830 in Parijs, het Cénacle van Nodier, Hugo, De Vigny, Sainte-Beuve, Dumas en De Musset, en de romantische Schule in Jena omstreeks 1800. Op soortgelijke wijze is de beweging van '80 in Amsterdam, beter gezegd de beweging van de Nieuwe Gids, wat men in het Duitsch noemt ‘epochemachend’ geweest. Dat deze beweging met de romantische stroomingen in Duitschland, Frankrijk en Engeland in het begin der eeuw in verscheidene opzichten gelijkenis en verwantschap vertoont, is reeds meermalen opgemerkt, en zal in deze verhandeling worden uiteengezet en toegelicht. Men zou hieruit de gevolgtrekking kunnen maken, dat de beweging van '80 als een uitlooper der Europeesche romantiek is te beschouwen. Maar zulk een theoretische ‘plaatsbepaling’ van letterkundige verschijnselen lijkt mij nutteloos. Men verwisselt daarbij verschijnselen en beschouwingswijzen van verschijnselen, het primaire en secondaire.

Bij de beschouwing van literatuur mag men niet vergeten, dat er feitelijk nooit een renaissance, en nooit een romantiek als zoodanig heeft bestaan. Er zijn dichters en schrijvers geweest, er is proza en poëzie; er zijn in het werk van tijdgenooten verwante trekken, die op een kenmerkende mentaliteit wijzen, een tijdsfeer of tijdgeest. Men vat deze kenmerken en verschijnselen achteraf samen en komt aldus met goed recht tot collectieve benamingen als bijv. renaissance en romantiek, maar men moet steeds in het oog houden, dat dit niet anders dan literair-historische beschouwingswijzen, werkhypothesen zijn en evenmin realia als bijv. de tijdvakken oudheid, middeleeuwen en nieuwe tijd. Literaire werken en verschijnselen tot de zgn. romantiek herleiden is dus een averechtsche werkzaamheid. Maar wel is het mogelijk bepaalde werken en stroomingen beter te begrijpen door ze te beschouwen in vergelijking en verband met gelijktijdige, of vroegere, gelijksoortige stroomingen elders. In dien zin is de beweging van de Nieuwe Gids in verband te brengen met de romantische stroomingen in Europa tusschen omstreeks 1800 en 1830, en kan er vergelijkenderwijs sprake zijn van een romantische mentaliteit.

Men kan echter met de woorden romantisch en romantiek niet voorzichtig genoeg zijn. Zoo, zonder meer, zijn ze uiterst vaag, door de veelsoortige opvattingen die zich in deze benamingen kruisen.

Om te beginnen kan men aan het woord romantiek een literair-historische èn een literair-aesthetische of zelfs algemeene aesthetische beteekenis hechten. Terwijl men

dan in het eerste geval zich aan vrij scherp getrokken historische grenzen moet houden, kan men in het tweede met evenveel recht van de romantiek van Shakespeare, van Rembrand, van de middeleeuwen als van Scott en Hugo spreken. Om het begrip romantisch te verstaan, dient men van de literair-historische beteekenis uit te gaan, waarbij zich dan de aesthetische beteekenis bij overdracht of vergelijking aansluit. Literair-historisch verstaat men onder romantiek in groote trekken de mentaliteit, de gevoelswereld, die tot uitdrukking kwam in Percy's Relics en Herder's Stimmen der Völker, in Goethe's Werther en Chateaubriand's René, in Byron's Childe Harold en Schiller's Raüber, in Novalis' Hymnen an die Nacht en De Musset's Nuits. Uit deze opsomming is het eigenlijk karakter der romantiek nog slechts vaag te vermoeden. Historisch kan men in elk geval de omtrekken dezer romantiek aangeven tusschen Bishop Percy en Lord Byron, tusschen Klopstock en Heine, tusschen Rousseau en Hugo; in jaartallen uitgedrukt tusschen omstreeks 1760 en 1830.

Als zoodanig is romantiek een verzamelnaam voor een aantal verwante, maar

onderling toch weer sterk uiteenloopende, gelijktijdige verschijnselen in de europeesche literatuur.

Bepaalde, duidelijk daarin waarneembare grondtrekken moeten aanleiding geweest zijn tot de meer algemeene beteekenis van romantiek en romantisch. Zoo werden dit woorden, die uit de werkelijkheid heenwijzen naar de wereld van droom en verbeelding, van een schoon verleden of een schoone toekomst. Buitendien kreeg romantisch een minder gunstige beteekenis, grenzend aan opgeschroefd, sentimenteel en dwepend, in aansluiting bij het geëxalteerd karakter van sommige werken der historische romantiek. En eindelijk vertegenwoordigde dit begrip romantisch in de volksvoorstelling allengs al wat geheimzinnig en fantastisch is: ridders en zeeroovers, burchtruïnen, spoken en kerkhoven, een zigeunerkamp, een maanlandschap in de sneeuw, een fakkeloptocht in een grot, een tuinfeest met Bengaalsch vuur, een eerste smachtende liefde, dat alles kon beurtelings romantisch heeten. Men kan besluiten dat al wat lieflijk, geheimzinnig, onwaarschijnlijk of onvervulbaar is, in den cinkel van het romantische is te beschrijven. Er blijkt een gemeenschappelijke grondtrek in al deze romantische tafereelen, en wel een ontheffing uit de werkelijkheid, een ingaan tot den droom, of het Werther is die aan deze wereld zoekt te ontkomen in den droom van eeuwige vrijheid, of de pauper die in een fantastische straatverlichting zijn wereld vergeet. Wij kunnen al reeds vaststellen, **dat aan alle romantiek een onvoldaanheid met de werkelijkheid deel heeft**, in alle romantiek een ontwijken is naar de wereld van droom en verbeelding, een trachten naar geluk en bevrediging in een verloren verleden, in een verre toekomst, of in een wereld zonder tijdruimtelijke grenzen. Deze zelfde tendenz is er, mutatis mutandis, in de romantiek van Faust en in die van den stuiversroman. Van dit uitgangspunt kan het begrip romantiek worden duidelijk gemaakt. Deze grondtrek is ook terug te vinden in de definities van romantiek, welke verschillende schrijvers getracht hebben te geven.

Definities.

De naam ‘romantiek’ ontstond in den kring van de beide Schlegels, Tieck en Novalis te Jena, kort voor 1800. Friedrich Schlegel heeft het eerst den begripsinhoud ervan gedefinieerd. Het romantische heeft bij hem een algemeen-aesthetische beteekenis, en geldt als een tegenstelling tot het antieke. Romantisch is het beste in alle moderne, d.i. niet antieke poëzie. ‘Romantisch ist das was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt’[1)]. ‘Sentimentale’ stof is dan zulke waarin het gevoel overheerscht. **Gevoel en verbeelding gelden voor hem dus reeds als de criteriën van het romantische**. Het krijgt dan een zeer uitgebreide beteekenis, daar hij in dien zin het romantische aantreft, ‘bei den älteren Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammen’.[2)] De romantische voorliefde voor de middeleeuwen spreekt dus ook bij hem sterk mee. Aanvankelijk gebruikte hij de uitdrukking ‘romantisch’ dan ook ter kenschetsing voor de epische ridderpoëzie.[3)] Ook spreekt hij van de romantische poëzie van Tasco, Pulci, Ricciardetti, Wieland. De wijdere beteekenis van het bevreemdende, wonderbaarlijke, fantastische krijgt het bij hem later[4)], en tenslotte weer verstaat hij onder romantische kunst de roman zelf, zijn dichterlijk ideaal waarvan hij Wilhelm

Meister als het eerste voorbeeld beschouwde; eigenlijk bedoelt hij dan dus romankunst, evenals Novalis wanneer deze van romantische kunst spreekt. Zeer duidelijk omlijnd is het romantische begrip bij hem nog niet, maar het eigenlijke karakter van het romantische is uit zijn beschouwingen reeds op te maken.

De engere beteekenis van het romantische als het middeleeuwsche, ridderlijke heeft langen tijd overheerscht. Juist omdat de nieuwe strooming in de Europeesche kunst, omstreeks het midden der 18e eeuw, begon met een herleefde belangstelling en voorliefde voor den middeleeuwschen riddertijd, was men licht geneigd dit voor het bij uitstek romantische te houden, en ook later heeft men de romantiek veelal gekenschetst als de wederontdekking der middeleeuwsche schoonheid in de kunst. Men zag aldus een geprononceerd kenmerk voor het wezen der nieuwe kunst aan, en vergat **dat deze voorliefde voor de middeleeuwen niet anders dan een typisch aspect, een bepaalde vorm was van de mentaliteit, die men romantisch mag noemen**. Naar de middeleeuwen zocht, vooral door reactionaire, anti-rationalistische en anti-classicistische neigingen, het verlangen naar een nieuw, intens gevoelsen verbeeldingsleven zijn uitweg. Hierbij sluit de in schoolboeken gangbare kenschetsing van de romantiek aan, waarvoor belangrijke precedenten zijn aan te

wijzen in de definities o.a. van Madame de Staël: ‘Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie qui est née de la chevallerie et du christianisme’,[5] en van Heine: ‘Die romantische Schule war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte.’[6] In Frankrijk, waar meer dan in andere landen de nieuwe kunst zich in reactionaire stormen tegen het starre classicisme vrijmaakte, werd vooral de machtige vrijheidsdrang van het gemoeds- en verbeeldingsleven als het wezenlijk romantische gevoeld. Hugo formuleerde het in zijn beroemde voorrede op Hernani aldus: ‘Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est que le libéralisme en littérature’.[7] Deze definitie wijst in hare eenzijdigheid op vooral plaatselijke en tijdelijke kenmerken van de nieuwe, romantische kunst, maar ook **in dieperen zin behoort een intense vrijheidsdrang tot de wezenlijke elementen der romantiek:** de drang zich van het oogenblik, van de omgeving, van de werkelijkheid van zichzelf, en zelfs van dit leven en zijn tijdruimtelijke grenzen te bevrijden is in zijn verschillende nuanceeringen een essentieel kenmerk van de romantische kunst. ‘Ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte’, laat Goethe den hoofdpersoon zeggen van zijn meest romantische werk, ‘Die Leiden des jungen Werthers’.

Goethe zelf intusschen heeft zich over het romantische alleen afkeurend uitgelaten: ‘Classisch ist das Gesunde, Romantisch das Kranke.’[8] Maar men moet niet vergeten dat dit oordeel uitsluitend gericht was tegen het ‘wild-romantische’ werk van Tieck en de beide Schlegels, die door Goethe heftig bestreden zijn. Inderdaad is het onvervulbare in het romantisch verlangen een tijdlang aanleiding geweest tot ziekelijke mijmeringen en overspannen gemoedstoestanden, waaruit vooral in Duitschland een weinig aantrekkelijke literatuur ontstond. Maar in den dieperen zin van het woord is Goethe altijd een romanticus geweest. Terecht betoogt men dat Götz en Werther zijn romantische periode vertegenwoordigen, en dat zijn Italiaansche reis (1786-'88) het keerpunt in zijn leven vormt. Maar men vergete niet, dat hij aan het gotische Faustmotief, dat met recht romantisch mag heeten en hem reeds in zijn zgn. romantische periode aantrok (1770), zijn levenlang heeft gewerkt en de meest romantische scènes uit zijn levenswerk, als Faust's poging tot zelfmoord en het contract met Mephistopheles, het laatst schreef, na 1790. Zijn afwijzend oordeel geldt alleen een bepaald soort romantiek. De latere literatuurgeschiedschrijving heeft de romantiek veelal niet minder subjectief beschouwd dan de tijdgenooten, en verscheidene definities uit latere perioden zijn meer een partijdig oordeel dan een begripsbepaling. Courthope's Romantic movement[9] is o.a. een typisch voorbeeld van een partijdige afwijzende beschouwing der romantiek. Zijn waardeering der groote Engelsche romantici is altijd koel en gereserveerd, en geen gelegenheid laat hij ongebruikt om op het onmaatschappelijk en onnationaal karakter van hun werk te wijzen en hun gebrek aan eerbied voor de Engelsche tradities te gispen. Ook Lasserre's groot en belangwekkend werk over de Fransche romantiek[10] heeft een duidelijke afwijzende tendenz; het boek is als een noodkreet, om te waarschuwen tegen het dreigend verval der glorie van den Franschen geest. De romantiek gold voor hem als een gevaar, een schipbreuk, een ontbinding, een bederf, waarvan de wortels zijn: la peur, l'orgeuil et la volupté. Zijn vonnis luidt: ‘Le romantisme est la décomposition de l'art, puisqu'il est la décomposition de l'homme’.[11] Inderdaad is de

onvoldaanheid met de werkelijkheid voor vele romantische geesten uitgeloopen op een totale ontwrichting der traditioneele maatschappelijke en zedelijke verhoudingen. **De romanticus die zich met zijn gevoelsen gedachteleven tegenover de werkelijkheid voelt staan, neemt reeds een zoo geprononceerd individualistisch standpunt in, dat hij zich al spoedig van de algemeen geldige, sociale verhoudingen ontslaat of althans zich te ontslaan verlangt**. Daarbij komt dat het ontijdelijke hem meer en dieper aangaat dan het directe, huidige leven. 'Le romantisme est une littérature où domine le lyrisme; ce lyrisme est tout traversé de frissons métaphysiques' (Lanson)[12]. Dat de romantische mentaliteit bij uitstek individualistisch is, volgt terstond uit den hang naar een sterk persoonlijk gevoelsleven, uit den roep om het hart, om de wereld van het eigen innerlijk waarmee de nieuwe kunst zich overal aankondigde. Onvoldaan met de objectieve gegevens van de wereld buiten zich, zoekt de romanticus een laatste toevlucht bij zichzelf, veelal zonder dien te vinden. 'Das Herz ist der Sturm, der Himmel das Ich', schrijft Jean Paul in zijn Titan. De romantische kunst is individualistisch, en als zoodanig anti-formeel, en anti-rationalistisch.

Werther zegt: ‘Ach, was ich weisz, kann jeder wissen - mein Herz hab' ich allein.’ Een zeer belangrijk aspect der romantische kunst wordt dus ook uitgedrukt in de definitie van Frans Coenen, volgens wien de romantiek een individualistische renaissance is[13]. Inderdaad spitst zich het Europeesche individualisme, dat zich in de groote renaissancistische strooming destijds reeds ontwikkelde, in de romantische beweging opnieuw en beslissend toe. Ook Prof. Prinsen wijst op de continuïteit in de ontwikkeling der Europeesche kunst, wanneer hij de romantiek ‘de nieuwe renaissance’ noemt, een benaming die overigens niet voldoende duidelijk is tot verheldering van het begrip romantiek.

In de renaissance komt een individualisme op, dat de schoonheid dezer wereld met nieuwe oogen ontdekt, de artistieke persoonlijkheid gaat het leven autonoom denkend en voelend genieten. Maar allengs ontdekt zij weer de grenzen, waarbinnen zij ook dan nog gebannen blijft. En in de romantiek, de nieuwe vloedgolf van sterk gevoelsleven, die over Europa gaat, zoekt zij ook deze grenzen te verbreken en aan het eigen innerlijk een onbegrensde vrijheid te verzekeren, die de grenzen der eindige werkelijkheid verre te buiten gaat. Er is in alle romantiek een toomelooze drang naar vrijheid, verte, ruimte, oneindigheid. ‘Als gemoed genomen, wilde de Romantiek zeggen: teleurstelling en vlucht uit de werkelijkheid, als geestesaanleg was zij verlangen naar het verleden. En hetzij Novalis de Nacht en de “blaue Blume” zocht, Childe Harold langs de Middellandsche zee zwierf, of Bernardin de St. Pierre Paul en Virginie bezong, altijd was er vlucht uit de alledaagsche wereld en heenwillen naar een toestand waarin de menschheid gelukkiger was geweest.’ (Verwey).[14]

Als de grondtrek in alle romantiek mag men met goed recht een geluksverlangen aannemen, dat zich een andere wereld, een nieuw leven zoekt, droomt en verbeeldt buiten het nuchtere, huidige, direct gegevene.

Het romantische verlangen.

Dit is het groote romantische verlangen, dat in alle romantiek min of meer duidelijk is terug te vinden. De romantische persoonlijkheid, teruggeschrikt uit het formeele verband der maatschappij, uit de objectieve wereld van het denken, zoekt in zichzelf een uitweg en laat zich door gevoel en verbeelding leiden naar den droom van verleden of toekomst, van een schooner wereld, een dieper en bestendiger geluk, een leven zonder grens en breuk. ‘Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt’ (Novalis).

Het zich verdiepen in zich zelf is de bron der romantische gevoelens, die telkens op andere wijze eenzelfde verlangen zoeken te bevredigen. Dit geluksverlangen, dat sterk persoonlijk is, is, daar het zich tegen nivelleering, objectiviteit, formaliteit en traditie kant, in den grond a-sociaal, dikwijls zelfs anti-sociaal. De aandrift van de romantiek was vrijheid der persoonlijkheid. Maar dit werd niet alleen een bevrijding, doch tevens, in den zin van Lasserre, een ontbinding. Want uit dienzelfden drang naar vrijheid volgde de ontreddering der geëmancipeerde persoonlijkheid, van het in zichzelf teruggetrokken, aan zichzelf overgelaten individu. Deze ontdekt zijn eenzaamheid, die allengs ondragelijk wordt. **Met het romantische verlangen gaat in de meeste gevallen de romantische eenzaamheid gepaard**. De drang naar vrijheid, bevrijding uit de teleurstellende werkelijkheid om zich heen beteekende

tevens een individualistisch isolement. En het conflict met de wereld werd tegelijkertijd ervaren als een conflict met zichzelf, want buiten de formeele verhoudingen was het geluk evenmin vindbaar, en een grooter verlatenheid nog werd het deel van den romanticus. En zoo wordt uit de Weltfremdheit de Weltschmerz, uit de eenzaamheid de sentimentaliteit. Werther is hiervan het prototype. Werther is de naar vrijheid en onafhankelijkheid dorstende, naar liefde hunkerende romantische natuur. Eerbejag, standsvooroordeelen, huwelijksmoraal en zooveel andere tradities zijn de muren waaraan hij zich met zijn innig persoonlijk gemoedsleven stoot. Hij past niet in deze samenleving. Zijn doeleinden zijn niet nuttig, voor zijn verlangen is hier geen vervulling, op zijn vragen geen antwoord. Alles is onzeker. Dood en leven, eeuwigheid en vergankelijkheid zijn de mysteries, die hem geen rust laten. Alleen de liefde herdenkt hij als een gelukzalige pijn, eer hij vrijwillig het leven verlaat, dat hij onvrijwillig is ingegaan. Werther is het zwervershart, op aarde altijd rondtastend in verlangen en onzekerheid, altijd een vreemdeling tusschen 's werelds bedrijf. ‘Dies Buch schildert das Recht und das Unrecht des vollen Herzens gegenüber den trivialen und starren Regeln des verständig geordneten Alltagsleben, seinen Unendlichkeitsdrang, seinen Freiheitsdrang, der das Leben als einen Kerker und alle Scheidewände der Gesellschaft als Kerker-

mauern empfindet' (Brandes)[15]. Wanneer men afziet van de overdreven, tijdelijke, door mode ingegeven eigenaardigheden van Goethe's Werther, beeldt dit boek werkelijk bij uitstek het wezenlijk romantische uit, het verlangen, de romantische eenzaamheid en de droefheid, de eindelooze verwondering en weemoed om dit tijdelijke leven. 'Ja, wohl bin ich nur ein Wand'rer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr'. (Werther). **Met het geluksverlangen gaat onvermijdelijk de ervaring van zijn onvervulbaarheid samen**. De romantische droefheid schreit om de grenzen van dood en leven, om de gevangenschap van tijd en ruimte. Altijd is de romanticus een verkenner der eeuwigheid, maar tegelijk krijgsgevangene der eindigheid. Zijn leven staat als het ware op een spanning tusschen eeuwigheid en eindigheid. Een spanning kan men het noemen, want er werken twee tegengestelde krachten; er is de voortdurende aantrekkingskracht van het ontijdelijke, het onweerstaanbaar magnetisme van het onbekende, waardoor de romanticus de rustelooze zwerver op aarde wordt, en er zijn tegelijk de bindende kracht van dit leven, het vasthoudende van traditie en conventie, de beperkende, vrijheid belemmerende factoren van het maatschappelijk leven, waaraan de zwerver tegen wil en dank toch altijd weer deel heeft, waarvan hij zich nooit geheel ontslagen kan voelen. De romanticus hunkert naar een onbeperkte vrijheid en vindt zich altijd opnieuw binnen de sociale grenzen der maatschappij, binnen de individueele grenzen van den geest, van het lichaam, in laatste instantie binnen de onoverschrijdbare grenzen van tijd en ruimte ingeperkt. 'Frei wollen zu dürfen ist im tiefsten Grunde das einzige Geschenk, das die faustische Seele vom Himmel erfleht,' zegt Oswald Spengler in zijn Untergang des Abendlandes[16]. Men kan zeggen dat de romantiek de uiting van dit rusteloos en onbevredigbaar verlangen in de kunst is. In De Sénancour's Obermann (1804) vinden wij datzelfde verlangen, dat wij in Werther reeds aanwezen en dat het wezenlijke is der romantiek, markant uitgedrukt. De Sénancour noemt den mensch een gepreste matroos; hij heeft het schip niet gekozen, hij houdt het recht aan zich te deserteeren, want hij verlangt als het eenige waarop hij recht heeft, de vrijheid. **Het romantische geluksverlangen is een verlangen naar vrijheid, omdat vrijheid, van grenzen en banden ontslagen te zijn, als de ideale vorm van het geluk begeerd wordt**.

Het leven van den romanticus is de onophoudelijke strijd om deze vrijheid, een streven naar een altijd wijkend doel. Schlegel brengt Fichte's philosophische leer, dat onze voorstellingswereld berust op den nooit te beslechten strijd van den menschelijken geest met zijn oorspronkelijke beperktheid, op de kunst over, waarin de tegenstelling tusschen eindig en oneindig evenmin beslecht wordt. Daarom is Byron, dien Shelley 'the pilgrim of eternity' heeft genoemd, met zijn rusteloos leven, met zijn poëzie der rusteloosheid, het romantische type bij uitnemendheid geweest en door Brandes dan ook als zoodanig beschreven. 'There are souls that drive on and on and never will anchored be', schreef Byron zelf. Zich nooit in dit leven tot rust te zetten, nooit te berusten, dat is de kenmerkende gemoedsgesteldheid van den romanticus. In de rust, de gerustheid is het romantische gevoel teneinde en misschien is er daarom in onze bedaarde letterkunde der 19e eeuw zoo weinig echte romantiek; in de berusting die een gespannener, trillender evenwicht is dan de gerustheid, is het romantische gevoel overwonnen, althans beheerscht, en daarvan zijn de latere poëzie van Goethe, wanneer hij lang na Werther 'die ewige Liebe' heeft gevonden, en van Shelley, wanneer hij lang na Alastor een 'all sustaining Love' erkent, een voorbeeld.

Maar deze berusting, die de romantische onrust voorbij en te boven is, is zeldzaam. In bijna alle romantische literatuur is het hunkerend verlangen, en daarmee samengaande de ontgoocheling, de romantische droefheid. Deze romantische droefheid is iets anders dan een feitelijk leed om een verlies of tegenslag; zij is wat men wel genoemd heeft: la douleur de l'existence. ‘L'infini me tourmente’, zegt De Musset in ‘L'espoir en Dieu’. Het is niet de droefheid om de lotgevallen des levens, maar om het leven zelf. Het is deze droefheid, die naar allerlei nuances met verschillende namen genoemd wordt, la douleur de l'existence, l'inquiétude profonde, spleen, mélancholie, Weltschmerz; het is alles uiting van de betrekkelijkheid, die de sterveling aan den lijve en aan de ziel ondervindt. **‘Le mal romantique’ is het leed van allen, die zich den mensch als sterveling zijn bewust geworden**. Het is de schrijnende pijn van de ziel, om haar grenzen. Het is de eeuwige onvoldaanheid in dit leven. ‘Il y a l'infini entre ce que je suis et ce que j'ai

besoin d'être. L'amour est immense, elle n'est pas infinie. Je veux un bien, un rêve, une espérance enfin, qui soit toujours devant moi, au delà de moi, plus grande que mon attente elle-même, plus grande que ce qui se passe.' (De Sénancour)[17] **Romantiek is de geluksdroom van het onvervulbare**.

Weltschmerz; wereldverachting.

De reacties van den romanticus op deze onvervulbaarheid zijn zeer verschillend. Slechts in enkele gevallen, als bij Shelley en Goethe, wordt zij in zijn leven opgenomen en aanvaard. Meestal blijft zij een voortdurende, verterende onvrede in het leven van den romanticus, een altijd beklaagd gemis, of een met wrevel en wrok door het leven gedragen tekort. De romantische dichter trekt zich in zich zelf terug, omdat deze wereld hem niet bevredigt, doch in zich zelf vindt hij evenmin vrede, en hij blijft met zijn eenzaamheid, droefgeestig of verbitterd alleen. En zoo komt uit het romantisch geluksverlangen bijna altijd de ongeneeslijke weemoed, of anderzijds, de verbitterde hoogmoed van den romantischen dichter voort. Hij wordt een vreemdeling of een vijand voor deze wereld. 'My joys, my griefs, my passions and my powers, made me a stranger' (Byron)[18]. In zijn eenzaamheid, door een wijd verlangen tot aan de laatste grenzen, 'voorbij de wegen', gedreven, ziet hij hunkerend of klagend uit naar een geluk, een vrijheid, die niet van deze wereld zijn. Of, en dat is de andere reactie, hij maakt van zijn eenzaamheid zijn glorie. De ziel in haar cel droomt van de eeuwigheid, maar deze droom wordt dan die eener goddelijke ballingschap. De wereld wordt een verbanningsoord, waar zich de trotsche dichter zijn verloren goddelijkheid herinnert, droef maar ongenaakbaar. Dat is de romantische trots, die wij later ook bij Kloos, bij Verwey en Van Eeden zullen aanwijzen.

De Weltfremdheit van den romantischen dichter is beurtelings Weltschmerz of wereldverachting. Door de zelfanalyse in zich zelf teruggedreven en geïsoleerd, heeft de romanticus behoefte aan een houding waarin hij zich zijn eenzaamheid dragelijk maakt, en deze vindt hij in de Weltschmerz, het zelfbeklag of in de wereldverachting, de zelfverheffing. In beide gevallen blijft hij romanticus, altijd met zichzelve bezig. Hij vindt vertroosting in zijn melancholie, dat is de sentimentaliteit. 'La mélancholie, c'est le bonheur d'être triste.' Het is deze weemoed, die in Duitschland in Werther en zijn tallooze navolgingen, in Frankrijk in Chateaubriand's René tot uiting komt. Baudelaire spreekt zelfs van 'la grande école de la mélancholie, créée par Chateaubriand'. En inderdaad is er in de geheele Fransche poëzie der 19e eeuw die toon van weemoed en ontgoocheling, van levensmoeheid en spleen. De Musset. De Vigny, De Lamartine, De Nerval, Baudelaire, Verlaine en Rimbaud, voor hen allen was dit leven een smartelijk raadsel, een doolhof waarin zij vragende en onzeker, en altijd eenzaam rondtastten. En of De Lamartine aan de droefheid van het leven zocht te ontkomen in de melodieuse mijmering zijner Méditations, of De Vigny het stoïcisme te hulp riep om het leven te kunnen dragen ('Souffre et meurs sans parler'; Mort du Loup; 'J'aime la majesté des souffrances humaines', Maison du Berger), of De Musset in zijn droefgeestigheid zelf een schoone en zoete troost zocht ('ici bas l'adieu de ce qu'on aime, est un si doux chagrin qu'on en voudrait mourir'[19] en zich liet gaan in de zachte droefheid zijner verzen, het droef geluk van 'faire une perle

d'une larme', altijd bleef een ongeneeslijke weemoed de grondtoon hunner poëzie. En diezelfde weemoed om de vergankelijkheid en onbestendigheid van al het aardsche, om de hopelooze eenzaamheid van den sterveling en de doelloosheid van het leven, kon dan tot vertwijfeling en verbittering worden (Baudelaire), of tot een doffe levensmoeheid, die naar het einde in den dood verlangt. Het romantische doodsverlangen, de neiging zich in zijn eigen dood te verdiepen is er bij tal van romantische dichters, bij Heine, bij Tieck, bij Lecomte de Lisle en Leopardi, in onze poëzie bij Bilderdijk, en later bij Kloos en Van Eeden. Een scherper vorm nog van deze levensvreemdheid is de afkeer van het leven, de verbitterde walging, het taedium vitae, waaraan Byron, Baudelaire, Tieck en bij ons Willem Kloos meermalen uiting gegeven hebben. Daarmee samen gaat de trots, de hoogmoed, de romantische hybris van den dichter, die de wereld met verachting verstoot en zich in zijn eigen heerlijkheid terugtrekt, zooals men dat bij Tieck en Friedrich Schlegel, bij Jean Paul, bij Byron, bij Chateaubriand en Lamartine, in onze letteren bij Kloos, Perk en Van Eeden kan vinden. En tevens is er de opstand tegen het leven, het verzet tegen de maatschappij, dat de individualistische, romantische mentaliteit meebrengt.

De romanticus is in zijn heftig en trotsch individualisme anti-formeel, anti-traditioneel, anti-sociaal en dikwijls anti-christelijk. De aard der romantische mentaliteit bracht mee dat er sterke revolutionaire elementen in de romantische literatuur zijn. Men vindt ze in de Duitsche Sturm und Drangliteratuur, in Die Räuber en Götz von Berlichingen, later in Tieck's William Lovell, in Schlegel's Lucinde, in Jean Paul's Titan, ook in M. de Staël's Delphine, in Shelley's Queen Mab en Byron's Don Juan.

Ook de tachtigers, all hebben zij zich aan het maatschappelijk leven in hun geschriften minder gelegen laten liggen dan bijv. Tieck of Shelley, waren antisociaal, of althans stellig a-sociaal (Kloos, Van Deyssel), en namen zichzelf uitsluitend als de maat der dingen. De verloochening van alle maatschappelijke waarden vinden wij in Tieck's 'Geschichte des William Lovell' (1795). Hier is de romantische individualistische opstandigheid tot het uiterste gedreven, tot een soort nihilistische philosophie, die aan hartstocht en vertwijfeling beide den teugel viert. 'Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur', is de consequentie dezer levensbeschouwing.

De groote romantische opstandeling, het type van den romantischen rebel is intusschen Lord Byron, door tal van romantische dichters als hun meester bewonderd. Shelley, De Musset, De Lamartine en zelfs Goethe vereerden hem en stelden hem boven zichzelf. Shelley schreef eens, zichzelf bij Byron vergelijkend, 'the sun has extinguished the glowworm'. Alle romantische sentimenten schenen in Byron vereenigd, zooals De Lamartine, die hem tegelijkertijd schuwde en bewonderde, hem heeft geteekend in L'homme[20]:

> Ange ou démon,
> Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie,
> J'aime de tes concerts la sauvage harmonie.
> La nuit est ton séjour, l'horreur est ton domaine,
> Les cris du désespoir sont tes plus doux concerts,
> Le mal est ton autel, et l'homme est ta victime.
> Ton oeil comme Satan, a mesuré l'abîme
> Et ton âme, y plongeant loin du jour et de Dieu
> A dit à l'espérance un éternel adieu!

Goethe heeft Byron in het tweede deel van Faust als Euphorion, het kind van Faust en Helena, verheerlijkt. Goethe bewonderde uit zijn rustig verblijf in Weimar Byron vooral, omdat deze zijn poëzie ook léefde. Wanneer men al niet met Brandes in Byron het hoogtepunt der romantiek wil zien, men kan toch bij niemand beter dan bij Byron de romantische mentaliteit leeren kennen: **eenzaamheid, weemoed, trots, rusteloosheid, zwerversdrift, vergankelijkheidsbesef en eeuwigheidsverlangen**. Dit zijn de krachten die Byron's 'romantic hero' drijven, of het Don Juan is of Childe Harold, the Corsair of the Giaour, Caïn of Manfred, die in eenzaamheid sterft en priester noch duivel van noode heeft. Altijd is het dezelfde doem, die hem drijft. 'Das Käinszeichen ist das Zeichen der Menschheit: das Zeichen der Qual und der Unsterblichkeit,[21] aldus kenschetst Brandes Byron's levensopvatting, of met Byron's eigen woorden, uit Manfred:

> 'How beautiful is all this visible world!
> But we, who name ourselves its sovereigns, we
> Half dust, half deity, alike unfit
> To sink or soar, with our mixed essence make
> A conflict of its elements, and breathe

The breath of degradation and of pride.[22)]

Romantiek en Christendom.

De romantische opstandigheid, die alle groepsverbanden en tradities haat, kant zich ook veelal tegen het Christendom. Het verlangen de grenzen dezer wereld te overschrijden en in te gaan tot een eeuwig geluk, is een diep menschelijke behoefte waaraan elke godsdienst bevrediging zoekt te geven. Ditzelfde verlangen laat zich in het romantisch gemoed echter niet tot rust brengen in de verwachting eener hemelsche zaligheid. Het blijft onvoldaan en kant zich zelfs tegen de zekerheden van het geloof. Het blijft een levenslang zoeken, dolen en tasten: zoo wordt de definitie begrijpelijk, die bij ons door den Katholiek Gerard Knuvelder, van romantiek werd gegeven: 'Romantiek is het niet-Christelijke godsverlangen.'

Zeker zijn de romantische 'pilgrims of eternity' geen geloovige Christenen geweest. Men denke aan Byron's Giaour en Manfred. Ook Shelley stond tegenover

het Christendom. Als student al werd hij van Oxford verwijderd om zijn Necessity of Atheism. In Queen Mab vindt men zijn philosophie, ontleend aan Godwin's Political Justice terug: Priesters en koningen brengen verderf, regeeringen en godsdiensten zijn inventies van schurken. De geschiedenis der christelijke kerk is die van een ontzaglijk bedrog, ‘a record of miseries and crimes’. Wel vereerde hij den grondvester van het Christendom:

> One came forth of gentle worth,
> smiling on the sanguine earth:
> his words outlived him, like swift poison,
> withering up truth, peace and pity[23)].

Het Christendom heeft den Christus verloochend (‘Thy name has become a curse’), en daarom bestreed hij het als een verderfelijk kwaad. Eerst op het eind van zijn leven, in zijn ‘Triumph of Life’, toonde hij zich verzoenlijker tegenover het Christendom.

Chateaubriand heeft wel voor een dichter gegolden, in wien Christendom en romantiek zich verzoenden en samengingen. Maar zijn geloof was weinig anders dan een aesthetiek, berustend op artistieke aandoeningen. Zijn ‘Génie du Christianisme’ is in den grond een apologie, steunend op artistieke overwegingen. Zijn ideologie is een poëzie. Uit de figuur van Réné kan blijken, hoe weinig diep Chateaubriand eigenlijk het Christendom voelde, bijv. waar hij hem, met zijn volle instemming, aan Celuta laat schrijven: ‘Depuis le commencement de ma vie, je n'ai cessé de mourir des chagrins: j'en portais le germe en moi, comme l'arbre porte le germe de son fruit. Un poison inconnu se mêlait à tous mes sentiments. Je suis un pénible songe.. Je m'ennuie de la vie; l'ennui m'a toujours dévoré; ce qui intéresse les autres hommes ne me touche pas.. En Europe, en Amérique, la société et la nature m'ont lassé.’[24)] Tenslotte is ‘ennui’ bij Chateaubriand het eerste en het laatste woord. Onder den schijn van Christendom vierde hij zijn melancholie en levensmoeheid uit. Allard Pierson schreef over hem, dat, al hebben zijn geschriften bijgedragen tot de restauratie van het Katholieke Christendom in Frankrijk, ‘de bezielde en welsprekende lofredenaar van Le génie du Christianisme geen Christen was, een lichtzinnig en wereldsch twijfelaar’.[25)]

Een rustelooze twijfel is mede een der kenmerken van de romantische mentaliteit. De Musset is het type van den romantischen twijfelaar geweest. Van het Christendom wendde hij zich af als van een gestorven geloof:

> Je ne crois pas, o Christ!, à ta sainte parole:
> Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.[26)]

In het ongeloof kon hij evenmin vrede vinden, en altijd wankelt hij tusschen het verlangen en de onmacht om te gelooven. (L'espoir en Dieu).

Zelfs Lamartine, die in geloovige kringen wel gaarne gelezen wordt, is altijd door een hopelooze twijfel beheerscht, die hem het volle geloof verspert. Zijn Méditations bevatten een religie van twijfel en verlangen. Hij doet zijn blasphemie te niet voor ze ten einde is, maar zijn twijfel is even echt als de verwachting van Gods openbaring ‘du mystère redoutable.’ Altijd stuit hij op het mysterie. Langs de vergankelijkheden dezer wereld dwalend, komen er duizend vragen in hem op, waarop hij altijd weer

het ééne antwoord hoopt: God. ‘Vivre, c'est attendre,’ dat is Lamartine's altijd terugkeerende, altijd gevarieerde meditatie, waarmede hij zich troost in deze ondoorgrondelijke wereld, die God den sterveling heeft aangewezen voor een leven, onwetend maar verwachtend, in ‘divin esclavage’.

Zoo is zelfs het werk der vrome dichters onder de romantici, van den romantischen twijfel doortrokken. Altijd is er in de romantiek afkeer en afwending van het Christendom, of althans voorbehoud en twijfel, nooit de stralende geloofszekerheid.

Ook de tachtigers zullen wij, en wel in het bijzonder Willem Kloos tegenover het Christendom vinden.

Romantiek en Natuur.

Niet altijd kan de romantische dichter uitsluitend bij zichzelf, bij zijn eeuwige twijfel en weemoed verwijlen. Wanneer hij zichzelf niet tot onvruchtbaarheid wil doemen, moet hij zijn leed buiten zich kunnen herkennen. In de eenzaamheid der natuur heeft het romantische gemoed zijn evenbeeld en troost gezocht. Juist de eenzame en sombere aspecten der natuur zijn door den romanticus voor het eerst of opnieuw gezien en uitgebeeld. Somber en eenzaam is de natuur van den romanticus, of het Rousseau's Savoysche Alpen, Ossian's norsche, stormige stranden of Chateaubriand's verlaten vlakten van

Canada zijn.

Homerus' zwartgehande nacht doet met de romantiek opnieuw, als een duistere maar lokkende verschrikking haar intrede in de literatuur. Overal in de romantische poëzie is er de nacht als een bij voorkeur gezocht equivalent voor het romantisch gevoel: in Young's Nightthougts, in De Musset's Les Nuits, in Novalis' Hymnen an die Nacht. Ook bij Byron vinden wij: 'The night has been to me a more familiar face than man.'[27] De nacht is het romantische domein bij uitnemendheid. Brandes schrijft, naar aanleiding van Novalis: 'Das Selbstgefühl und das Nachtgefühl sind eins und dasselbe. Und die Wollust des Nachtgefühls ist die Stimmung des Grauens: zuerst eine Angstempfindung, weil es dem Menschen im Dunklen zu Muthe ist, als verlöre er sichselbst, da alles um ihn her verschwindet, dann ein krankhaft behagliches Schaudern, weil das Selbstgefühl aus dieser Angst stärker empor taucht.'[28] De romantische weemoed zoekt de nachtelijke eenzaamheid der geheimzinnig ruischende wouden. Het woord 'Waldeinsamkeit' is afkomstig van Tieck. In het onbestemde ruischen, in het raadselachtig en ondoordringbaar duister, in het beklemmende mysterieuse woudleven vindt de romanticus zijn eigen onzeker en zoekend, naar ongekende verten verlangend gemoedsleven terug. 'Das Waldesrauschen, dessen Zauber kein antiker Dichter je empfunden hat, das jenseits aller Möglichkeiten des apollinischen Weltgefühls liegt, steht mit seiner geheimen Frage nach dem Woher und Wohin, seinem Versinken des Augenblicks im Ewigen, in einer tiefen Beziehung zum Schicksal, zur faustischen, schwermütig sorgenvollen Richtung der Seele in eine unendlichferne Zukunft.' (O. Spengler)[29] Zooals de romantische angst en vertwijfeling en het eenzaamheidsgevoel in de verlatenheid van stormende zeeën en ruischende wouden zijn evenbeeld vond, zoo heeft zich de twijfel, de vage onzekerheid, en de onbestemde weemoed in het maanlandschap uitgebeeld. Zelfs in den volksmond heet een maannacht 'romantisch'. In duizend nuances keert het maanlandschap terug in alle poëzie, waarin de schemerende onzekerheid en het vaag verlangen, het ijle verbeeldingsleven de overhand heeft.

Ook de romantisch groteske figuur van Pierrot begint zijn droefgeestige omzwervingen in het bleeke maanlicht en laat er zijn melodieuse klachten hooren. Alastor sterft in verbleekende maanglans. Keats' Endymion is in het ijle maanlicht als gedrenkt. Ook in het natuurgevoel bij Perk, Kloos en Verwey zijn duidelijk dergelijke romantische elementen aan te wijzen.

Ontvluchting der werkelijkheid.

Niet alleen aan de engten van hem vreemde, vijandige milieus zoekt de romanticus in de wijde en eenzame ruimte te ontkomen, ook den tijd, het heden, dat hem vreemd of vijandig is, ontvlucht hij in den droom van het verleden of de toekomst. Het blijft ten slotte gelijk of hij zijn verbeelding zoekt te voldoen in de tijden van 'kruistochten en kathedralen', in de olympische rust en harmonie van het antieke Hellas, in het ongekende, weelderige en bedwelmende Oosten, in een gouden Utopia der toekomst of in een lichtend rijk dat wij verloren 'achter den tijd,' - in den grond is het alles een ontvluchting van het hier en het heden, een uittocht van het geluksverlangen naar schooner gedroomde tijden. In zooverre is de hernieuwde liefde voor de middeleeuwen

niet meer dan een symptoom (zij het dan ook het eerste) der romantische mentaliteit, en eer een kenmerk dan wel het wezen der romantiek. En deze middeleeuwen met hun fel en kleurig leven, dat men zich meer verbeelden moest dan nauwkeurig historisch kon voorstellen, met hun heldenlevens, hun wonderen, hun heiligen strijd voor het kruis, hun ridderlijke idealen, hun tournooien en processies, hun burchten en kathedralen, zij werkten magnetisch op het bevrijde gevoelsleven dat zich juist ontslagen had van een kil en kleurloos rationalisme, van een star en eng classicisme. Geen wonder dat men met geestdrift zocht naar de oude balladen, ze opnieuw bewerkte, en er overal, in Engeland en Duitschland vooral, het verleden in deed herleven.

Met de romantiek viel er een nieuw licht over de tijden, welke men tot dan verachtelijk 'den nacht der middeleeuwen' had genoemd. 'Was das achtzehnte Jahrhundert hatte von Grund aus zerstören wollen, war mit einem Worte das Mittelalter. Ihm war das Mittelalter nur ein andres Wort für Barbarei und Fanatismus; als Beispiel des Schrecklichen diente ihm ein Autodafe, als Beispiel des lächerlichen ein Kreuzzug' (Brandes)[30]. Het romantisch gevoel, dat ook voor den nacht een tot dan ongekende voorliefde zou toonen, waagde zich met geestdrift in dien nacht der middeleeuwen om er een wereld van geheimzinnige pracht

te ontdekken. Maar ook het in het oude classicisme zoo vereerde Hellas werd met nieuwe oogen gezien, als het ware weder ontdekt. Dit werd het nieuwe classicisme van Lessing, Winckelmann, Schiller en Goethe, Hölderlin, en in Engeland Shelley en Keats. Men kan dit, zonder in een paradox te vervallen, een romantisch classicisme noemen. Brandes schrijft: 'Ich möchte mich erkühnen, hier zum ersten Male die Ansicht aus zu sprechen, dasz Winckelmann's, Goethe's und Thorwalsen's Griechenland fast eben so ungriechisch ist wie das Griechenland, welches Racine und Barthélémy in seinem "jungen Anacharsis" uns schildern'[31)].

Er is in dit classicisme het verlangen naar een rust, die het raadselachtig, onbegrensde leven schoon en overzienlijk maakte. De schoone, vaste vormen van het leven, die de romanticus rusteloos en vruchteloos zocht, verbeeldde hij zich in het oude Hellas. Dit romantisch classicisme is de droom van klare en koele rust, van onverstoorde harmonie en evenwicht, waarin de westersche geest aan zijn onrust, zijn zoekersdrift, zijn onvervuld en onvervulbaar streven te ontkomen zoekt. Bij Hölderlin gaat het verlangen naar de wijsheid en schoonheid van Hellas dan ook samen met den afkeer van zijn tijd en zijn volk, waarvoor hij geen andere benaming dan 'barbaren' weet; 'Barbaren von altersher, durch Fleisch und Wissenschaft, und selbst durch Religion barbarischer geworden, tief unfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Graziën'!

Ook bij Shelley en Keats heeft het romantische geluks- en schoonheidsverlangen den vorm aangenomen van den droom van Hellas. Shelley's woord, in de voorrede op zijn 'Hellas', 'We are all Greeks' moet men uitsluitend als een uiting van dat verlangen opvatten. Ook Keat's 'Ode on a Grecian urn' is een duidelijk teeken van dat verlangen naar een in rust volkomen schoonheid, een bestendige harmonie. Keats noch Shelley noch ook Goethe heeft dien droom der ongebroken harmonie in zijn leven of zijn werk volkomen verwezenlijkt. Zij bleven zoekers, in den grond altijd romantici, voor wie geen eindelijke rust bestond. En was ooit een minnaar der Oudheid, tot in zijn strijd voor haar herstel, zóó ongrieksch als Byron?

In onze poëzie zijn er van een dergelijk romantisch classicisme verwante voorbeelden aan te wijzen in Rhodopis, Okeanos, Persephone en Demeter.

Naar het rijke Oosten heeft zich ook in vele gevallen de romantische verbeelding op haar vlucht uit de onaanzienlijke werkelijkheid, gewend, als bij Goethe, Rückert, Von Platen, bij Oehlenschläger, bij Hugo en De Nerval, bij Southey en Thomas Moore. De droom van een gouden tijd, van een gelukzalig Utopia, van een beter en gelukkiger harmonische wereld, van een nieuw menschengeslacht in een nieuw en bestendig geluk, hebben, elk op hun wijze, Shelley, Novalis en Rousseau gedroomd. 'Le Romantisme (sentiments) polarisait les aspirations et les espérances de l'âme individuelle sur un chimérique idéal de félicité. Le Romantisme (idées) affirmait comme possible, comme prochain, un ordre social qui abolissant la dureté naturelle des conditions de la vie, annulant l'égoisme humain, ferait régner le bonheur pour tous'[32)].

Het gaat buiten het bestek en de bedoeling dezer inleiding de romantische mentaliteit na te gaan in al haar overige nuances. Het is hier om haar voornaamste kenmerken te doen, welke in de Europeesche literatuur, en min of meer overeenkomstig in onze eigen letterkunde zijn aan te wijzen. Men zou die romantische mentaliteit nog kunnen nagaan in de neo-mystiek, welke als een der vormen van

ontvluchting aan de werkelijkheid en bevrediging van een toomeloos geluksverlangen kan gelden. Dat de romanticus zich eerder met het tot schoonheidsgevoel en verbeelding sprekende Katholicisme dan met het strenge en sobere Protestantisme kon verzoenen, is verklaarbaar. Talrijk waren de bekeeringen tot het Katholicisme, o.a. van F. Schlegel en Tieck, van Novalis en Werner. De tachtigers, die, voornamelijk op poëtische en aesthetische gronden, fel front maakten tegen de vertegenwoordigers van het Protestantisme, hebben zich altijd veel verzoenlijker getoond tegenover het Katholicisme, waarvoor bij Perk, Kloos en Van Eeden een min of meer merkbare sympathie bestond, terwijl o.a. Van Deyssel en Diepenbrock Katholiek waren.

Het humorisme, een der typische uitingen van de romantiek, zou men ten slotte ook stellig met het romantisch gevoel der wereldvreemdheid in verband kunnen brengen. Weltschmerz, sentimentaliteit en humor liggen niet zoo ver uiteen als het wel lijkt. De humor is er als het ware een objectiveering van, een houding

waarmede de romanticus zich het raadselachtig leven draaglijk maakt. Doch dit is een nevenaspect der romantiek, dat in onze literatuur alleen in een periode aan die der tachtigers voorafgaande, te vinden is, en dus hier slechts van zijdelingsch belang. Ook de psychologische roman eindelijk, die zich in Frankrijk kort na de romantische beweging ontwikkelt, en bij ons tegelijk met de nieuwe poëzie optreedt, is een product der objectiveering van de zelfanalyse, welke met de romantiek begon en allengs van het individu zelf op zijn omgeving werd overgedragen. Het romantische gemoed bevrijdt zich aldus van zijn problemen en conflicten, door ze ten slotte buiten zich zelf te stellen. Maar naast de ontwikkeling van den roman, blijft in de verschillende Europeesche literaturen het oorspronkelijke romantische verlangen in de poëzie onverzwakt voortleven.

Romantiek en de 'avondlandsche cultuur'.

Wij zagen reeds dat romantiek zoowel een historische als een algemeen aesthetische beteekenis kan hebben. Dit wijst er op dat de romantische mentaliteit, althans in West-Europa, iets van alle tijden is geweest. In aansluiting daarbij kan men veronderstellen, dat het romantische een der wezenlijke kenmerken is van het complex cultuurverschijnselen dat men tegenover de klassieke en oostersche de west-europeesche cultuur noemt. Dit stemt geheel overeen met het beeld dat Oswald Spengler van de zgn. avondlandsche cultuur ontwierp. Inderdaad vertoont de romantiek wat Spengler noemt de physiognomie dier avondlandsche cultuur, d.i. het type, het beeld, het grondkarakter, dat zich in alle uitingen ervan min of meer duidelijk uitdrukt, symboliseert. De 'avondlandsche cultuur' heeft een grondkarakter dat Spengler als dynamisch bestempelt, d.w.z. de grondtrek ervan is beweging, zoeken, streven, in duidelijke tegenstelling tot de antieke cultuur, die als statisch bestempeld kan worden, d.w.z. als proportie, gestalte, vorm gezien wordt. De antieke of apollinische cultuur is gericht op het lichaam, de nabijheid, het oogenblik, de avondlandsche of faustische cultuur op het karakter, de verte, de oneindige ruimte en tijd. Voor den avondlandschen mensch **wordt** de wereld, voor den apollinischen mensch is zij. In tallooze cultuurverschijnselen der antieke en der avondlandsche wereld meent Spengler deze tegenstelling te kunnen aanwijzen. Het statisch cultuurtype vindt men uitgedrukt in de antieke geometrie (voor Euclides is een driehoek grensvlak van een lichaam, geen groep van drie punten in de drie-dimensionale ruimte), het Pythagoreïsche getal (voor den antieken geest is er tusschen 1 en 3 maar één getal, voor den avondlandschen oneindig vele), de statue, de tempel, de Olympos, het tooneelmasker, de eenheden van Aristoteles. Als tegenhangers hiervan is dan het dynamisch cultuurtype aan te wijzen in de avondlandsche mathematiek, die in de oneindige ruimte geprojecteerd is, de imaginaire getallen (het apollinisch getal is grootheid, het avondlandsche is zuivere betrekking), het clairobscur der schilderkunst en de contrapuntische muziek, de kathedraal, het Walhalla der Germanen, de gelaatsexpressie van den acteur, de onbeperkte tooneelontwikkeling van het karakterdrama, enz.

Diezelfde dynamische trek is er eveneens in de avondlandsche vikingers, de ontdekkingsreizen, de oneindige wereldruimte, het Copernikaansche zonnestelsel,

het uurwerk, het snelverkeer, de pers, de radio. De Grieksche taal heeft geen woord voor ‘ruimte’, niet het avondlandsche gevoel voor verte, uitzicht, horizon. ‘Der unendliche Raum ist das Ideal welches die abendländische Seele immer wieder in ihrer Umwelt gesucht hat.’[33)]

Men kan de vraag daarlaten of Spengler's zienswijze als een objectieve waarheid of als een werkhypothese, een hulpmiddel om het wezen eener cultuur te benaderen, beschouwd moet worden. Zeker is het dat in zijn zienswijze het beeld onzer cultuur duidelijker, ‘einheitlicher’ wordt. **Ook de kunst onzer cultuur kan uit dezen gezichtshoek als een betrekkelijke eenheid gezien worden**. Het gaat niet geheel aan de verschillende uitingsvormen der kunst in den loop der geschiedenis elk als een stijl te bestempelen. ‘Im historischen Gesamtbilde einer Kultur kann es nur einen, **den** Stil dieser Kultur geben. Gotik und Barock, das ist Jugend und Alter desselben Begriffs von Formen, der reifende und der gereifte Stil des Abendlandes’.[34)] Zoo is er dan ook in de avondlandsche kunst dat dynamische grondkarakter, beweging, zoeken, streven, worden, als eerste en voornaamste kenmerk aan te wijzen.

‘Schon das Wort “Ferne” hat in der abendländischen Lyrik aller Sprachen einen wehmütig herbstlichen Akzent, den man in der griechischen und lateinischen vergebens sucht. Man findet ihn schon in den ossianischen Gesängen Macpher-

son's, bei Hölderlin, dann in Nietsche's Dionysos-Dithyramben, endlich bei Baudelaire, Verlaine, George und Droem.'[35)]

De hang naar de verte, het besef van eenzaamheid en verloren zijn in een oneindige ruimte, de 'Weltangst', de zwerversdrang, het zoeken naar het ongekende, dat vindt men overal, vroeger en later, in de avondlandsche kunst terug.

'Die grenzenlose Einsamkeit wird als die Heimat der faustischen Seele empfunden; der Olymp ruht auf der nahen griechischen Erde; das Paradies der Kirchenväter ist irgendwo im magischen Weltall. Walhall ist nirgends. Es erscheint, im Grenzenlosen verloren als das ungeheure Symbol der Einsamkeit. Siegfried, Parzival, Tristan, Hamlet, Faust sind die einsamsten Helde aller Kulturen'.[36)] In de Edda, het Nibelungenlied en de Arthursagen, bij Dante en Shakespeare, in Don Quichot en Faust, in Shelley en Novalis, in Byron en Verlaine, Kloos en A. Roland Holst, ja bij Beethoven en Rembrand is er altijd weer die gemeenschappelijke trek van een onweerstaanbaar verlangen naar het onbekende, een romantische nomadendrift, een vreemde hemelzucht, verrukking en vertwijfeling om dit raadselachtig leven, een smartelijke tweespalt van eeuwigheid en eindigheid. 'In der Dichtung des Abendlandes tritt der faustische Mensch auf zuerst als Parzival und Tristan, dann im Sinne der Epoche verwandelt als Hamlet, als Don Quichote, als Don Juan, in einer letzten zeitgemäszen Verwandlung als Faust und Werther, und dann als Held des modernen weltstädtischen Romans.'[37)] Voor al deze gestalten der wereldliteratuur heeft men beurtelings de benaming romantisch ter kenschetsing gebruikt, en aan de hand dezer veel voorkomende algemeen aesthetische beteekenis van het begrip romantisch, kan men betoogen, dat het romantische tot de wezenlijke kenmerken onzer West-Europeesche cultuur behoort. Overal gaat het besef van den voortsnellenden tijd, der onontkoombare vergankelijkheid van alle dingen, in de Europeesche kunst samen met het onvervulbaar verlangen naar het geluk der bestendigheid. Vergankelijkheidsbesef en eeuwigheidsverlangen, grensbesef en vrijheidsdrift zijn de elementen van alle romantische kunst. De romantische dichter kan niet berusten. Shelley zingt:

> We look before and after
> and pine for wat is not.
> Our sincerest laughter
> With some pain is fraught,
> Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.[38)]

Van ditzelfde verlangen naar een bestendig geluk, naar een onverwelkbare schoonheid is het visioen van Alastor bij Shelley, de droom van Endymion bij Keats, de hunkering van Iris naar Zefir bij Perk, van Rhodopis bij Kloos, en de illusie der kleine Mei bij Gorter. Tusschen de bloesemende en welkende weelden dezer aarde was er altijd de romantische droom der onvergankelijke schoonheid, 'het klaar uitkijken naar vormen die niet wijken'. En deze troost is van alle romantische dichters het deel geweest, dat hun droefheid aan den diepen hemel der oneindigheid den regenboog der schoonheid verwekt. Van het romantische verlangen en de romantische droefheid kan, met Keats, gezegd worden: 'that it is sorrow which confers upon beautiful things their richest beauty.'

Eindnoten:

1) F. Schlegel. Brief über den Roman, Athenaeum III, 1 pag. 113 e.v.
2) id. Gespräch über die Poesie, Athenaeum III, 1.
3) id. Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, pag. 34.
4) id. id. id., pag. 202.
5) M. de Staël. De l'Allemagne, 2e partie, chap. 11.
6) Heine. Die Romantische Schule.
7) Hugo, voorrede op Hernani.
8) Goethe. Sprüche in Prosa (tot Eckermann, 2 April 1829).
9) Courthope. History of English poetry, dl. VI, The romantic movement.
10) P. Lasserre. Le romantisme français.
11) id. id. id., pag. 320.
12) G. Lanson. Histoire de la litérature française, pag. 930/1.
13) F. Coenen. Studiën van de Tachtiger beweging, pag. 9.
14) A. Verwey. Het leven van Potgieter, pag. 116/17.
15) G. Brandes. Hauptströmungen I, pag. 47.
16) O. Spengler. Der Untergang des Abendlandes II, pag. 357.
17) De Sénancour. Obermann (ed. Charpentier), lettre XVIII.
18) Byron. Manfred, Act II, scene II.
19) De Musset. A la mi-carême, Poésies nouvelles, pag. 172.
20) Lamartine. OEuvres poétiques: Premières méditations poétiques.
21) G. Brandes. Hauptströmungen IV, pag. 330.
22) Byron. Manfred, Act I, scene II.
23) Shelley. Prometheus Unbound, Poetical Works (Rossetti) II pag. 82.
24) Chateaubriand. René.
25) A. Pierson, over Da Costa. De Gids 1872, IV.
26) De Musset. Poésies nouvelles, Rolla, pag. 3.
27) Byron. Manfred, Act III, scene IV.
28) G. Brandes. Hauptströmungen II, pag. 182.
29) O. Spengler. Der Untergang des Abendlandes, I pag. 507.
30) G. Brandes. Hauptströmungen I, pag. 26.
31) id. id I, pag. 152.
32) Lasserre. Le romantisme français, pag. 536/37.
33) O. Spengler. Der Untergang des Abendlandes I, pag. 227.
34) id. id. id. I, pag. 264.
35) id. id. id. I, pag. 311.
36) id. id. id. I, pag. 239.
37) id. id. id. I, pag. 17.
38) Shelley. To a skylark.

Hoofdstuk II De Nieuwe Gids: Wording, Werking, Karakter, Ontbinding.

De Tachtigers en de Romantiek; Vaderlandsche Romantiek.

WEINIGE UREN VOOR ZIJN DOOD SCHREEF BUSKEN HUET: ‘DE ROMANtiek in Nederland heeft haar besten tijd achter den rug.’ Huet, die te ver van de jongere generatie stond om de opkomst eener nieuwe kunst te kunnen zien, heeft wel allerminst vermoed dat de romantiek, die hij uitluidde, eindelijk en voor het eerst in onze literatuur haar dieper karakter ging openbaren. Die bij uitstek romantische gevoelens en neigingen, welke de Fransche, Duitsche en Engelsche dichters van het begin der negentiende eeuw kenmerkten, ontmoeten wij opnieuw in de poëzie welke hier op het einde der eeuw tot bloei komt. Ook hier de trotsche wereldverachting, het verlangen naar vereeuwiging en de droefheid om het vergankelijke, de onvoldaanheid met het aardsche leven, de afkeer ervan, het taedium vitae en het doodsverlangen, de matelooze hartstocht voor de schoonheid, de revolutionaire vrijheidsdrift. Hier zijn wij midden in de essentieel romantische gevoelswereld.

Merkwaardigerwijze hebben de tachtigers zelf deze verwantschap met de romantiek, welke door anderen herhaaldelijk werd vastgesteld, steeds hardnekkig ontkend. Een kennelijke afkeer van de romantiek blijkt uit hun theoretische geschriften en critieken. ‘Romantisch, neen, was 't nooit, 'k ontweek steeds wat vaag-vreemd is’.[1)] roept Kloos in een zijner Binnengedachten met heiligen afschuw uit.

Verwey bewees de romantiek destijds een gereserveerde waardeering. Hij zag er een begin in, het ontwaken eener nieuwe natuurlijkheid, een eerste phase eener organische ontwikkeling, maar voor de waarde die de romantiek onmiddellijk in zichzelf had, had hij niet in de eerste plaats oog.

‘De Romantiek, dat was toch immers al het mooi-natuurlijke, al het bont-wilde, al het gek-grillige en onbehouwene, het dweepen en droomen en zich verteederen van een jong, moedig menschengeslacht.’[2)]

Alleen Van Eeden gold onder de tachtigers als een romanticus. En inderdaad was hij minder dan de anderen een graver in buiten- of eigen binnenwereld, meer dan de anderen een droomer van verre, gouden vreugden. Met zijn Kleine Johannes was hij het dichtst bij de romantische droomenwereld, en als zoodanig, maar vooral volgens uiterlijke kenmerken van zijn werk, wel het meest van hen allen romanticus. Doch in Kloos' sonnetten van goddelijk kunstenaarschap, in Gorter's poëzie van onsterfelijksheidsverlangen, zijn de romantische kenmerken van hoogmoed en hemelsch heimwee niet minder geprononceerd. Zoo kan het ons niet verwonderen dat in een jubileumuitgave van de Nieuwe Gids zelf dit romantisch karakter werd vastgesteld. Achteraf beschouwd, schrijft Julius de Boer in het Gedenkboek van De Nieuwe Gids (1910), blijkt de beweging romantisch te zijn.[3)]

In schijn een reactie tegen de romantiek van een voorafgaande periode, was de Nieuwe Gidsbeweging in werkelijkheid een reactie tegen de verkeerdheid en de onechtheid daarvan, tegen de valsche leuzen en slechte werken eener verkeerd begrepen en verworven Romantiek.[4)]

In schijn een reactie tegen de Romantiek! Maar de tachtigers zagen van de romantiek voornamelijk den buitenkant, en wat er in ons land voor romantisch doorging. Zoo kon Frans Netscher in 1886 meenen dat de nieuwe kunst werd mogelijk gemaakt door den dood der romantiek.[5)] Maar Netscher dacht daarbij, met de weerzin van den l'art pour l'art-artist, aan de bastaardromantiek die op het Fransche tooneel

de vraagstukken van gevallen vrouw en echtscheiding beslechtte. Evenmin waardeerden de tachtigers de twee figuren, die van oudsher als de meest karakteristieke vertegenwoordigers der romantiek hebben gegolden, Byron en Hugo. Ofschoon zij met dezen het revolutionair temperament gemeen hadden, trok het pathetische hen niet aan, en hun invloed, de nasleep van pathos en rhetoriek hier en elders, achtten zij terecht fataal. En dan was er de vaderlandsche romantiek, waartegen zij te velde trokken. Het is vaak gezegd, en het is helaas behalve een gemeenplaats ook een waarheid, dat de Hollander niet romantisch is. Sobere kerken en nuchtere (of dronken) feesten kenmerken dit noordelijk volk, dat de zoete weelden van kleur en gebaar, bonte, 'hübsche' kleederdracht en sierlijken dans, en de bekoring van oude feestgebruiken niet of ternauwernood kent. Wie den Hollandschen calvinistischen kleiboer naast den in zijn bergen jodelenden Tiroler stelt, kent het onderscheid van psalm en prosit,

dogma en arabesk, starre leerstelligheid en losse romantiek. Als het waar is dat de Hollandsche deugd de Fransche en Duitsche overtreft, dan is het even waar dat de deugden zoo goed als de ondeugden van den Hollander charme en gratie missen, en dat zijn gemoed voor het zoete, soepele, droomende romantische sentiment, helaas, maar amper ontvankelijk is.

'Romantici, gek verbaasde, door hun eigen aandoening tot door 't dolle heengeslagene lyrici, grillige, luidruchtige, op kleuren en geluiden verzotte creaturen, och, wij Hollanders zijn dat nooit geweest,'[6] schreef Verwey ietwat superieur en zonder spijt.

In werkelijkheid is de romantiek dan ook, ondanks de vele imitaties, langs dit land heengetrokken. De stormachtige vertwijfelingen, de hemelzucht, de zwerversdrift, het eenzaamheidsgevoel en de onrust van den romanticus raakten dit vast en geloovig volk nauwelijks. Al fingeerden Feith, en velen na hem, op kerkhoven en in nachtelijke wouden de weemoed van Werther, zij wisten toch altijd in het donker den weg nog naar huis. Feith's eenzame woud was het bij avond wel donkere, en ook wel wat geheimzinnige park bij zijn eigen veilig buiten. Een ware, eigen romantiek ontbrak hier zoo goed als geheel. De Duitsche sentimenteelen, Herder's en Bürger's romancen, Byron's sombere wereldverachting en woeste avontuurlijkheid, dat werd hier onoorspronkelijk en met slechten smaak nagedaan.

Romanticus was Bilderdijk, doch hij was meer een geniaal rijmend rhetor dan een groot dichter. Een onheilspellende, felle maar zwaar rookende brand was zijn opstandige rhetoriek. Doch al te snel verloor de romantiek hier dit onstuimig karakter, en werd naar 's lands gebruik en behoeften gewijzigd. De romantiek werd hier in een kleiner bestek gedrongen, en het romantisch verlangen beperkt tot het nationaal verleden, tot de belangen van nationale eer- en behoudzucht. De vrij gevochten gewesten, het bloedig veroverd calvinisme, zij waren het geliefd gemeengoed van ons volk, en de besten en wijsten van dat volk achtten zich geroepen te wijzen op de voorrechten van, de zorgen voor dit nationaal bezit. Potgieter, Da Costa en Thorbecke, zij zijn de trouwe bewakers van natie, kerk en staat, en hun gemeenschappelijk devies is het oud en krachtig: je maintiendrai. Zij zijn meer gidsen dan zoekers geweest. Potgieter redde voor onze letterkunde de eer der romantiek. Het retrospectief karakter, dat de romantiek ten deele eigen is, kenmerkt ook Potgieter's romantischen droom van ons nationaal verleden. Niet naar oude mythen en legenden zag hij om, maar naar ons degelijk, welvarend volksbestaan uit vroeger eeuw. Onzen gouden tijd verheerlijkte hij, toen hier een levenslustig volk vol energie en ondernemingszin werkte, vocht, schilderde en dichtte. De romantiek verwezenlijkte zich hier in Potgieter het zuiverst onder het gewijzigd aspect van een vaderlandschen geluksdroom; een nationale romantiek was dit, of liever, zooals Frans Coenen het uitdrukte, een romantisch nationalisme. De historische roman, die aan ons nationaal verleden vorm en gestalte gaf, kwam onder de geestdriftige aansporing van Potgieter tot bloei, en er werden, zij het dan naar het voorbeeld van Walter Scott, enkele nationale documenten geschreven. Maar meer en meer krimpt dan de horizon onzer literatuur in; het nationaal ideaal is nog te ruim voor den engen geest, die er gaat heerschen. Steeds meer wordt onze letterkunde klein burgerlijk. De vreugden en tegenspoeden van het gezin verschaffen de wisselende accenten der poëzie. Het dubbel doel der kunst wordt verpoozing en vermaning. De romanticus was een zwerver zonder huis en haard, een zoeker, stijgende tusschen de sterren die de aarde bijna uit het oog

verloor. Onze kunst echter verwijlde angstvallig en met voorkeur bij de veilige haardstede, dubbel veilig om de zekerheid van het vroom geloof. Maar in Multatuli werd hier nogmaals een opstandige, eigenzinnige geest wakker, die dwars tegen tradities inging, een bres sloeg in de muren van zekerheid en conventie, en nieuwe, vrije uitzichten opende. Multatuli was een revolutionair romanticus, en in hem bewonderden ook de tachtigers den romantischen geest van vrijheid en verzet, den hartstocht voor het ongebreideld avontuur. In hem hervonden zij de geestdrift, die overigens in onze literatuur zoo ten eenenmale ontbrak, sinds Potgieter was ontgoocheld en Huet verbitterd door de loodzware onbeweeglijkheid van den Hollandschen geest in de laatste helft der negentiende eeuw.

De periode voor '80.

Er is in onze literatuur, die lange, te lange perioden van saaiheid en verslapping

bevat, nauwelijks een tijdperk zoo dor en arm aan geest en schoonheid als het decennium 1870-1880. De relatief goede, of belangrijke werken, die in deze jaren verschenen, waren meest van oudere auteurs. Potgieter's Nalatenschap van den Landjonker, Multatuli's Ideeën, Thym's Portretten van Joost v.d. Vondel, en Mevr. Bosboom's Majoor Frans kwamen in dezen tijd uit. Maar geen enkel belangrijk werk van een jonger auteur!

Omstreeks 1880 stelde Busken Huet vast, dat er geen Hollandsch auteur van de laatste vijftig jaar een boek geschreven had, proza of verzen, dat door Europa als een aanwinst beschouwd is.[7)]

Behalve in bepaalde kringen Cremer, Van Maurik, Werumeus Buning, Wallis en Melati van Java, wordt nu, ruim een halve eeuw later geen der auteurs van dien tijd meer gelezen. De auteurs Smit Kleine, Ter Borch,[8)] Van Nievelt, Keller, Betsy Perk, Cornélie Huygens, Hooyer, Mevr. v. Westhreene, Wolters, Cath. v. Rees e.t.q., allen schrijvers van gloedvolle, smaakvolle, doorvoelde, kuische en geestige verhalen en novellen, wij zouden het niet wagen ze te noemen, wanneer we niet wisten dat ze destijds gelezen, gewaardeerd, en door publiek en critiek onvoorwaardelijk au sérieux genomen werden. Daarboven verhief zich François Haverschmidt met zijn 'Familie en Kennissen', dat in 1876 verscheen. Treuriger was het nog met de poëzie gesteld. In een artikel van 1877 kondigde Huet de laatste Nederlandsche gedichten[9)] aan, nl. Distels en Bloemen van K. Willemsen, Gedichten van Anth. L. de Rop, Gedichten van M. Coens en Licht en Schaduw van Soera Rana. In het werk van de beide laatsten was er hier en daar iets als een glimp van poëzie. Maar bedenkelijk was het dat Huet, door onverschilligheid of vertwijfeling gedreven, gedachteloos naast voorbehoud en afkeuring zijn lof en waardeering verspilde aan werk dat het niet verdiende. Huet had geen fijn zintuig voor poëzie, maar hij had genoeg goeden smaak om beter te kunnen weten. Andere dichters die gevierd, gewaardeerd of aangemoedigd werden, waren Honigh, J. Bohl, Schaepman, Van Loghem (Fiore della Neve), Lütkebühl, Waalner (Van Nouhuys), Cosman. Kort na 1880 beginnen eerst fijnere, hoewel kleine, talenten van zich te doen hooren: Hemkes, Marie Boddaert, en vooral Winkler Prins. Omstreeks dien tijd begint ook Pol de Mont. Emants gaf nog vóór 1880 het veelbesproken Lilith (1879), in 1880 reeds verscheen Rhodopis van Kloos. Intusschen is men echter ten volle tevreden met de gangbare, huiselijke poëzie, en tijdschriftredacteuren noch lezers verlangen iets anders. Op een Sint Nicolaasprent in de Spectator (5 Dec. 1882), met bijschrift 'zijn wij werkelijk zoo materieel?' ziet men Zwarte Piet met zestien dichtbundels van dat jaar komen aandragen, en Sint-Nicolaas staat er tevreden bij te kijken!

Het is onnoodig de huiselijke poëzie na te gaan in haar gelijkmatigen hobbelgang langs 's levens hoog en laag, geboorte van nieuwe spruiten, verjaardagen, huwelijk, vadervreugd en moederweelde, ziekte, dood, dankbaarheid tot God, tevredenheid om welstand, weldadigheid en Oudejaarsavondernst. Zij is, in haar armzalige vlakheid en suffe, burgerlijke huisbakkenheid, zonder ruimten en verten, zonder licht en lucht, zonder drift en vervoering, te goeder trouw eens voor altijd te kijk gesteld door haar trouwe huisbewaarder Smit Kleine in een fameuse zinsnede als deze:

'Soera Rana heeft op Ant. de Rop voor, dat hij vader is en dies de tonen zijner huiselijke poëzie na allereerst voor de moeder zijner kinderen te hebben geklonken, geleidelijk op de kinderen zelve overgaan.'[10]

Het is tot stikkens benauwd en bedompt. Zoo ver was het dan gekomen met de taal waarin de paradijsverzen van Vondel hebben geklonken, in denzelfden tijd toen in Frankrijk en Engeland Baudelaire en Verlaine, Browning en Swinburne schreven. Men komt tot de slotsom dat de tachtigers nog lankmoedig zijn geweest, toen zij de haardrijmers met zoo weinig hoon buiten de deur hebben gezet. De critiek werkte in deze jaren ijverig mee om de wanbegrippen over kunst te vermenigvuldigen, en haar aan verheffende stichtelijkheid onderhoorig te maken. De onbevoegdheid en geestelijke armoede van vele critici grenzen aan het ongeloofelijke. Een denkbeeld van het gehalte der kunstbeschouwing geeft deze opmerking van Mr. Cosman, een in dien tijd erkend dichter: 'Ik voor mij geloof dat de poëzie het zieleleven van den dichter moet weergeven.'[11)]

De Gids, het tijdschrift, dat leidende en richting gevende critiek moest brengen, den standaard hoog houden en waarschuwen tegen verval, deelde geheel in de algemeene malaise.

Na het uittreden van Potgieter en Huet had De Gids zijn critische beteekenis verloren. Potgieter had een ideaal dat tot verdedigen, Huet een hartstocht die tot aanvallen drong.

Na hen voert De Gids een gedekte critiek, met een gematigd liberalisme en een hoffelijke tegemoetkomendheid die zooveel mogelijk waardeerde. Vleesch noch visch, een waardeeren, pleiten en vermanen, dat was de Gidscritiek, vertegenwoordigd door Boissevain en Van Hall. Het onheil der zachte heelmeesters bleef niet uit.

Critiek is 'sympathetic intelligence'. Boissevain citeert deze uitspraak uit den Engelschen Spectator. Maar De Gids was een allemansvriend geworden, die na 1880 maar één vijand kende, dat was de jongere generatie, die met den afkeer der vredelievenden van strijdbare naturen werd verfoeid. De critische waardemeter was totaal missteld. Boissevain stelde Honigh boven Bellamy. Meyer heette 'de geniale dichter die Heemskerk's laatsten tocht bezong'. Da Costa werd, zonder verontschuldiging, met Goethe vergeleken.

Een beschouwing over Geuzenliederen, die een groot aantal thans roemlooze nationale poëeten gold, was voor den criticus een welkome gelegenheid in den breede uit te weiden over de herdenking onzer onafhankelijkheid en den ouden Geuzengeest (1872). De poëzie was maar een deurknop, die de feestzaal der Geuzenverheerlijking opende. Dit is een typisch voorbeeld der Gidscritiek, der averechtsche critiek van ± 1875 in het algemeen. Het gedicht en zijn eigen sfeer komen er weinig op aan, maar de verdienste wordt gezocht, en nota bene gevonden, in het dichterlijk onderwerp zelf in zijn algemeenheid. Men ziet de stof voor de poëzie aan. Ook wordt herhaaldelijk aan jonge dichters de raad gegeven den stijl van oudere meesters te bestudeeren, en aldus de dichterlijke taal bevorderd.

Het is weer Huet geweest, die openlijk de algemeene opinie trotseerde en in 1878 het verval van De Gids constateerde: 'Het is geen geheim dat De Gids op jaren komt, en dit maandwerk de lijdensperiode is ingetreden, waaruit, na een langen doodstrijd, de Letteroefeningen eindelijk verlost zijn'.[12)]

Verwey heeft in het bekend stuk 'De Gids nu hij 50 jaar is' het verval van het voornaamste Nederlandsche tijdschrift uitvoerig behandeld. Na Potgieter en Huet waren ook andere belangrijke figuren, Schimmel, Fruin, P.N. Muller en Zimmerman uit de redactie gegaan. De overgebleven en de nieuwe redacteuren, waren waarlijk de mannen niet om bezielende leiding te geven; aan Boissevain, Van Hall, Honigh was onze letterkunde niet veilig toevertrouwd. Proza noch poëzie, in De Gids verschenen, beantwoordden aan de meest gematigde aesthetische eischen. En de letterkundige critiek, eens de gewichtigste afdeeling van het tijdschrift, beteekende niets meer. Boissevain's critiek op het 'aanstootelijke' Lilith van Emants, bewees zijn onbevoegdheid. Noch de nieuwe poëzie, noch de romankunst der jongeren werd door De Gids begrepen. Zola gold voor vies. Iris, het eenige goede vers dat in 1881 in De Gids had kunnen staan, werd niet geplaatst. De impressionistische schilderkunst werd genegeerd. En tenslotte, bij het halve eeuwfeest van De Gids, eind 1886, wisten de redacteuren zelf niets oorspronkelijks aan te bieden, in 1881 bij de Hooft-herdenking moest zelfs de uitgesloten Huet te hulp geroepen worden.

Toch besefte men in de deftige, leidende kringen soms vaag, dat het met onze letterkunde niet goed ging. Merkwaardig is dat in De Gids van 1872 dezelfde Boissevain, die zooveel letterkundige vergissingen beging, het verlangen uitspreekt naar een groote Nederlandsche literatuur:

‘Indien men weten wil, wat een genie is, dan heeft men slechts na te gaan wat aan Holland ontbreekt. Wat hebben wij noodig? Dat een edele hartstocht geworpen worde in de ziel van het volk: dat onze practische, Calvinistische, deftige winkeliersopvatting van het leven uit ons worde gegeeseld met de striemen van satyre en heiligen toorn’.[13)]

Maar toen later die ‘fous furieux, de waanzinnigen, wier dwaasheid heerlijker is dan onze wijsheid’, toen Van Deyssel en Kloos er waren in Holland, hebben de heeren van De Gids zich van deze goddelijke dwaasheid haastig afgekeerd en zichzelf belachelijk gemaakt.

Een andere stem, die rustig en zelfbewust eigen en hóóger meeningen deed hooren, was Allard Pierson, die in sommige opzichten als een voorlooper van De Nieuwe Gids kan worden beschouwd.[14)] Bij hem vinden wij al iets van de vereering der kunst als een religie. Ook heeft hij reeds de huiselijke poëzie aangevallen in

termen, die als een preludium klinken op de critiek van Kloos en Verwey.

‘Wij weten thans, wat een Nederlandsch dichter gevoelt bij het zingen der nachtegalen, het eerst kindje dat hij helpt wiegen, het eerste kerkje, waar hij gepreekt heeft, het eerste kerkhof waar hij heeft gemijmerd.’

Voorgeschiedenis van de Nieuwe Gids.

Eerder dan op letterkundig gebied kondigde zich in andere opzichten de vernieuwing aan van het geestelijk leven in ons land, waarvan de beweging van tachtig deel uitmaakt. De bijbelcritiek, Multatuli, de eerste teekenen van den socialen klassestrijd, de impressionistische schilderkunst, dat waren elk voor zich nieuwe elementen in ons geestelijk leven.[15)] De nieuwe vrijheid in de kunst werd het eerst door schilders veroverd. De genrestukjes met herders en kasteelen van Koekkoek, grachtjes van Springer, ijsgezichten van Schelfhout en historische tafereelen van Pieneman en Rochussen voldeden jongere schilders niet meer. De Haagsche kunstenaars Bosboom, de Marissen, Mauve en Israëls zochten nieuwe en ruimere motieven. Zij schilderden gotische kerken, met stille, hoog opgaande lijnen, en een vreemden gloed van dof gouden licht tusschen schemerige zuilen; verre, wazige weiden onder hooge, trekkende wolkenvlucht; de zee, een grijze oneindigheid van water en hemel. De schilderkunst werd van anecdotisch elementair. Geen typische, huiselijke of historische tafereelen meer, geen landschappen met natuurdécor voor het bonte bedrijf der menschen, geen stormende zeeën met een schip in nood, maar loutere natuur, verten, ruimte, licht, en wijde schemeringen.

In de letterkunde keerde het loutere natuurleven eerst terug met de poëzie van Jacques Perk, en Winkler Prins. Het directe natuurgevoel, het concrete natuurleven komt dan eindelijk in de plaats van de abstracte natuurbespiegeling, die onze poëzie zoolang had ontsierd. In Perk's poëzie kan men dezen overgang, dezen strijd tusschen oude en nieuwe elementen, tusschen traditie en vrijheid voortdurend waarnemen. Zijn merkwaardige, tweeslachtige poëzie vereischt daarom een afzonderlijke beschouwing. Ook in de iets later bekend geworden poëzie van J. Winkler Prins is er nu en dan datzelfde onmiddellijke natuurgevoel. Zijn fijne strandgezichten hebben nog iets van het minutieus behandeld, typisch geval, en herinneren aan de eerste zeestukjes uit de Haagsche school. Maar doorgaans is zijn landschapsverbeelding natuurlijk en schilderachtig, en, vooral, vrij van didactische tendenzen. Winkler Prins was de eerste die het ‘verheven onderwerp’ radicaal prijsgaf. Men leze kwatrijnen als deze, uit Kamrad en Boer:

> 't Hotel was overvol; van beide kwalen
> Mansarde of heengaan, kies ik in den nood
> De zolderkamer. Dan, van warmte rood
> Gaan we ons verfrisschen, wiss'len van gewaden.
>
> Dan na 't diné een tocht langs smalle paden,
> Dwars door een tuin aan 't water met een boot; -
> Van zee gekomen bleef de trek steeds groot
> Ons in frisch water - als kristal - te baden....

Het kon bijna van Slauerhoff zijn. Wij bewonderen de vrije beweging, het natuurlijk gebaar van het vers. Maar het blijft toch een genrestukje, zonder perspectief. Er opent zich geen zielspanorama. Winkler Prins' vrijmoedige natuurlijkheid en zijn plastiek maken hem niettemin tot een merkwaardig voorlooper van de Nieuwe Gids. Hij ontwikkelde zich geheel buiten de groep der Nieuwe Gidsers om en gedeeltelijk voor hun tijd,[16] al verschenen zijn beide bundels Sonnetten en Zonder Sonnetten eerst in 1885 en '87. Zijn voorbeelden waren Schiller, Goethe, Bürger, Körner. Onafhankelijk van de tachtigers leerde hij Shelley kennen en bewonderen. Eerder nog dan Perk en Winkler Prins waren twee andere voorloopers van de Nieuwe Gids eigen wegen gegaan, afwijkend van de platgetreden paden onzer huiselijke poëzie. Dat waren Willem Warner van Lennep en Marcellus Emants. De eerste bleef vrijwel geheel onopgemerkt. In 1879 vertaalde hij Keats' Hyperion. De vertaling werd privé gedrukt, en opgedragen aan den dinsdagschen vriendenkring van Prof. Alberdingk Thijm. Zij is met groote nauwgezetheid geschreven, met voortreffelijk plastisch talent en vrij van alle rhetoriek. Hier vinden wij reeds taal zooals wij later in Persephone en Okeanos zullen hooren, en in Gorters Mei.[17] Zijn vertaling was de eerste, belangrijke bijdrage tot de vernieuwing onzer poëzie, en zijn voorbeeld was dezelfde meester, dien de tachtigers

spoedig zoo geestdriftig vereeren zouden. Kloos noemt deze vertaling ‘het bijna door niemand gehoorde voorspel van de Nieuwe Gidspoezie.’[18] Kloos kende haar uit de nalatenschap van Perk, hem door diens vader geschonken. Ook Lamia vertaalde Van Lennep. Naast dezen ‘Nieuwe Gidser, die tevens lid was van het vorige geslacht’, is er Emants. Deze merkwaardige, oorspronkelijke artist was een tiental jaren ouder dan de Nieuwe Gidsers, en al vroeg had hij zijn onafhankelijkheid van traditie en conventie bewezen. In de voorrede op zijn ‘Drietal novellen’ (1879) verdedigde hij reeds het Fransche naturalisme, waarvoor zich enkele jaren later Van Deyssel als kampioen zou opwerpen in De Amsterdammer en daarna in De Nieuwe Gids.[19] Met Lilith bewees hij, dat hij zich aan de hier voor kunst geldende normen niet wenschte te storen. En zoowel in dit gedicht als in Godenschemering streefde hij naar een oorspronkelijke plastiek, vrij van dichterlijke taal, en sloot zich daarin aan bij W.W. van Lennep.[20] Kloos noemde zijn kunst ‘de eerste opdoeming van het nieuwe, de eerste rauwe kreet in de Revolutie der Literatuur.’[21]

Op zijn wijze gaf ook Van Hall in De Gids zijn bewondering voor Emants, bij de verschijning van Godenschemering te kennen:

‘Dit is weder hooge kunst. Uit den kring der binnenhuisjes en stillevens voert Emants ons over in de sfeer der verheven gedachten, der grootsche gevoelens, en der stoute beelden.’[22]

Op de Nieuwe Gidsers heeft echter Emants' cerebrale epiek geen noemenswaardigen invloed gehad.[23] Veel belangrijker was zijn invloed op de ontwikkeling van het naturalisme in ons land. Een klein talent, dat zich geheel afzonderlijk ontwikkelde, was Hemkes, die in 1883 een kleinen bundel XL Gedichten uitgaf. Enkele jaren later stierf hij, in Zuid-Afrika (1887). Van deze verzen is bekend geworden het forsche, gedragen Geuzenvendel op de thuismarsch. Hemkes was ongetwijfeld een dichter, en een vers als Het Kruisjen verdient bewaard te blijven:

De kinderen speelden op 't schelpenpad
En deden een vond in 't zand;
Naar huis vloog de vinder, den kleinen schat
In d'opgestoken hand.

Een waardeloos zilverkruisjen was 't,
Beschadigd door weer en tijd.
Drie lettertjes schenen er wel gekrast,
In 't plaatje aan d'achterzijd'.

De moeder bekeek het een oogwenk stil,
En noemde 't een poover ding.
Toen grootje 't bezag door haar pleeten bril
Was 't of zij schreien ging.

Zij sprak: ‘'t heeft voor zestig jaar mij behoord,
Toen ik een jong meisje was,
't Was eenmaal mijn dierbaarste goed; ik verloor 't.’
Toen sloot zij 't in haar kas.

Een blinkende gulden beloonde den knaap,
Die 't vond en hij zocht naar meer,
En droomde van zilver en goud in zijn slaap.

Het kruis zag niemand weer.

Tot grootmoeder stierf en te rusten lag,
Zoo stil in haar plankenhuis,
Toen wezen de kinderen op 't hart; daar zag
Men 't weergevonden kruis.

Het bevat conventioneel sentimenteele voorstellingen, maar het heeft ook iets van die minutieuse fijnheid, waarin later Penning, toen nog als M. Coens een onbeduidend debutant, zoo bijzonder zou uitmunten.

Er was in deze jaren onmiskenbaar een nieuwe poëzie op komst. Overal, en onaf-

hankelijk van elkaar, deden zich er de teekenen van voor. Couperus schreef behalve gemaniereerde sonnetten, Sante Chiara, dat geen onwaardige voortzetting was van den poëtischen stijl van Potgieter's Florence. Ook Hélène Swarth debuteerde in dezen tijd. Na haar Fransche verzen, Fleurs du Rêve en Les Printanières, ging zij tot het Hollandsch over. In 1883 verschenen haar Eenzame Bloemen, opgedragen aan Pol de Mont, en een jaar later de bundel Blauwe Bloemen. De oudste verzen bevatten nog veel conventioneels, maar ook is er al telkens dat innig smeekende en diep melodieuse van haar beste verzen. Werkelijk was hier eindelijk eens een hart dat zong, nadat zoolang het verstand in rijmen vertaald had wat het hart gevoelde. Door den toon en de motieven vond deze poëzie ook onmiddellijk gehoor. De Gids nam verzen van Hélène Swarth op, en Thym eerde haar in een gedicht in De Amsterdammer (1884).

Maar naast deze jonge kunst handhaafde zich met taaie hardnekkigheid de oude verstandelijke poëzie, de leelijke, gevoellooze dichterlijke taal. Het jaar van Iris was ook het jaar van Honigh's Geen Zomer en Fiore della Neve's Liefde in het Zuiden. In 1886, toen Verwey reeds zijn Persephone en andere gedichten had verzameld, verscheen nog Schaepman's dreunende Aya Sofia, en in 1887 Beets' Winterloof!

Het was dringend noodig, dat de jonge kunstenaars zich aaneensloten. Van groot belang voor onze literatuur was de vriendschap van Jacques Perk en Kloos geweest, waaraan het ontstaan van Iris en de definitieve epische vorm van den Mathildecyclus te danken is.

Enkele der jongeren bezochten ook den letterkundigen kring, Dinsdags om de veertien dagen ten huize van Alberdingk Thijm, waarvan o.a. Willem Warner van Lennep deel uitmaakte. Perk en Verwey zijn er eenige malen geweest, en ook Frans Erens en Frank v.d. Goes.[24)]

In de jaren 1880 en 1881 leerden Kloos, Verwey, v.d. Goes, Paap en v. Deventer elkaar in Amsterdam kennen. Door v.d. Goes kwam in het voorjaar van 1883 Kloos met Van Deyssel in aanraking, die reeds sinds 1881 aan Een Liefde werkte. Johan de Meester, die in 1885 naar Parijs vertrok, maakte de groepsvorming en campagne der jonge kunstenaars niet mede. In de Caves de France en Café Willemsen op den Heiligenweg ontmoetten dezen elkander. Daar kwamen allerlei artisten samen, Van Deyssel, v.d. Goes, Jan Veth, Kloos, Erens, Van Deventer, Bouberg Wilson, Rössing en anderen. Kloos, Boeken en Van Deyssel ontmoetten elkander vaak, en op de studentenkamers werden de opgewonden gesprekken tot laat in den nacht, tot in den vroegen morgen voortgezet.[25)]

Van groote vormende beteekenis was voor enkelen der jongeren de leiding van Dr. Doorenbos. Deze was aan de Hoogere Burgerschool de leermeester geweest van Jacques Perk, Verwey en Van der Goes. Zijn geestdrift had in hen de belangstelling en bewondering gewekt voor onze Nederlandsche klassieken. Aan zijn fijnen smaak en zuiver oordeel, zijn veelzijdige kennis dankten zij veel. Gedurende enkele jaren was zijn woning in Amsterdam de plaats van geregelde zondagavondsche samenkomsten dezer jonge kunstenaars.[26)]

Toen hij een tijdlang zorg droeg voor een afdeeling van het Amsterdamsch Weekblad, verschenen daarin door zijn voorspraak ongehinderd hun artikelen. Zijn kritieken in den Ned. Spectator, als Keerom, tusschen 1870 en '80 waren belangrijker dan de gemiddelde Gidskritiek.

In Den Haag vormden Jan ten Brink en A.W. Stellwagen een dergelijke kring als Dr. Doorenbos. Niet zoozeer belangrijk was deze om de leiding van den veelwetenden, maar niet zeer fijnzinnigen Ten Brink, dan wel om het samenbrengen van jonge talenten als Couperus, Netscher en Ary Prins. Netscher logeerde in 1885 bij Paap in Amsterdam, en leerde toen Van Deyssel en Van Eeden kennen. De kring, die de toekomstige Nieuwe Gidsers in Amsterdam voorloopig samenbracht, was de vereeniging Flanor.[27)] Flanor werd in 1881 opgericht. Frank v.d. Goes nam, met H.C. Muller en Mendes da Costa, het initiatief. De vereeniging droeg het karakter van een studentendispuut. Jan C. de Vos stelde den naam Flanor voor. Samson, een studiegenoot en vriend van Van Eeden, had den naam De Nieuwe Gids geopperd, die toen geen voldoende bijval vond. De vereeniging was een gevolg van onbevredigdheid met den bestaanden toestand onzer letteren. De jongere talenten konden niet aan het woord komen, en zoo werd al aanstonds de oprichting van een tijdschrift een punt van bespreking. Paap eischte toen al het tijdschrift op voor het l'art pour l'art-beginsel. Het plan kreeg echter nooit

vasten vorm. Doel van de vereeniging was samenwerking tusschen hen die de letterkunde beoefenen of er belang in stellen. Bij de oprichting werden o.a. reeds lid Kloos, Van Eeden, Paap, Van Deventer, Jan C. de Vos. Later traden o.m. toe Van Deyssel, Boeken, Erens, Aletrino, Van Looy, Verwey, De Meester, Witsen, Jan Veth en Haverman. Verwey droeg er in 1884 Persephone, in 1885 Demeter voor, Van Eeden de Grassprietjes en De Student Thuis. Ook Dr. Doorenbos heeft er gesproken. Dat echter ook Van Loghem, de beruchte Fiore della Neve, lid geweest is, bewijst wel dat de vereeniging nog niet geheel en markant den geest der tachtigers vertegenwoordigde. De belangstelling verslapte allengs, en in 1886 werd Flanor opgeheven.

Ook verschillende pogingen tot oprichting van een nieuw tijdschrift, dat een groep jongere auteurs zou vereenigen, mislukten achtereenvolgens.[28)] Emants en Smit Kleine richtten in 1872 Spar en Hulst op. Later leidden zij De Banier, welk tijdschrift van 1875-1880 heeft bestaan. Maar van dit monsterverbond van een modern en een conservatief auteur was geen vernieuwing te verwachten. Toch vond men in De Banier Emants' Studies naar het Naakt Model. Maris en Mauve werden er verdedigd. Zola werd gewaardeerd. Domela Nieuwenhuis liet er zich hooren. Er ging dus wel al een andere geest door dit tijdschrift dan de oude Gids voorstond. Andere proefnemingen van korten duur waren Astrea (1881-'82) en De Lantaarn (1885-'86). In Astrea publiceerde Kloos enkele sonnetten, maar overigens bracht het niet veel nieuws. Gosler, die er een leidende plaats innam, was niet de man om een vernieuwenden invloed uit te oefenen. Hij was een typische grensfiguur. Hij bewonderde Perk en Hélène Swarth, maar evengoed Fiore della Neve. In 1884 vertaalde hij in De Gids Shelley's Ode to the Westwind.[29)] Ook vertaalde hij de Cenci, waarvan eveneens de jonggestorven Van Heyningen in dien tijd een vertaling gaf, en Byron's Manfred. Doch de poëtische grootheid van Shelley ontging hem. Hij bleef behooren tot hen, die in poëzie bij voorkeur de ‘stoute gedachte’ e.d. bewonderen.

De uitgevers toonden zich vooreerst tegenover de jonge letterkundigen nog weinig toeschietelijk. Met groote moeite, en eerst door de voorspraak van Vosmaer, kreeg Kloos eindelijk, doch onder beperkende voorwaarden, Perk's Mathilde uitgegeven bij Pyttersen in Sneek. Deze was echter ook de uitgever van Fiore della Neve's Liefde in het Zuiden. Rössing in Den Haag en Versluys in Amsterdam bewezen den jongeren eenige tegemoetkomende belangstelling. Versluys waagde in 1885 zelfs de uitgave van De Nieuwe Gids.

Voorzoover de jongeren in de tijdschriften eenigen toegang hadden verworven, dreigde het met moeite verworven terrein spoedig weer verloren te gaan. Uit de leidende tijdschriften werden zij verdrongen. De Gids had zich steeds ontoegankelijk getoond. Rhodopis werd ondanks een aanbeveling van Dr. Doorenbos door de redactie geweigerd, en hetzelfde lot trof Iris en Persephone. Wel werd in 1886 Netscher's studie over Het naturalisme in Engeland opgenomen, en in 1888 verscheen in De Gids het prachtige gedicht Zomernacht van Hélène Swarth. Maar de eerste waardevolle producten der nieuwe kunst heeft De Gids domweg geweigerd. (Voor Iris stelde de redactie enkele wijzigingen voor.)

Kloos kreeg achtereenvolgens zijn congé bij de Spectator en de Amsterdammer, waaraan hij als Sebastiaan Sr. had meegewerkt. Verwey (als Homunculus) en v.d. Goes konden hun medewerking eraan voortzetten; ook v.d. Goes en Erens voegden

zich daarbij. Maar representief en ingrijpend kon hun optreden in het tijdschrift van De Koo nooit zijn. Van Loghem beoordeelde er, als Scaramouche, geregeld de poëzie. Naast verzen van Hélène Swarth en Verwey werden ook die van Boelen en E. Knuttel-Fabius opgenomen. Van Maurik publiceerde er zijn novellen. In deze atmosfeer konden zich de jongeren niet thuis en vrij gevoelen. Zij verlangden ernaar resoluut kleur te bekennen. Een eigen tijdschrift was dringend noodzakelijk geworden.

De Nieuwe-Gids groep.

Al sinds 1882 ging Kloos met het plan om van een nieuw eigen tijdschrift. Nu hem de toegang tot de bekende tijdschriften was ontzegd, was er aan een eigen tribune meer dan ooit behoefte. Daarbij verlangde Kloos ernaar eindelijk een effectieve campagne der jongeren te openen, en een sterk, gesloten front te vormen. Eerst dan kon de nieuwe kunst tot haar recht komen, en de oude rhetoriek, de huiselijke poëzie, en de laag-bij-de-grondsche, burgerlijke vertelkunst doeltreffend worden bestreden.

Kloos en Van Eeden wisten het geld bijeen te brengen voor de oprichting van een nieuw tijdschrift. De steun werd verleend zonder groote verwachtingen van de onderneming of de ondernemers, meer uit persoonlijke sympathieën.

Het tijdschrift kreeg den overduidelijken en polemischen naam De Nieuwe Gids, en werd aangekondigd als tweemaandelijksch tijdschrift voor letteren, kunst, politiek en wetenschap.

De redacteuren waren Willem Kloos, Frederik van Eeden, Albert Verwey, Frank van der Goes en Willem Paap. De laatste verliet reeds spoedig de redactie, maar heeft later nog een zeer curieuse rol in de Nieuwe Gidsbeweging gespeeld. Hij was een scherpe geest, en als een der eerste verdedigers hier te lande van het l'art pour l'art een rasechte Nieuwegidser.

Van der Goes is, daar zijn studie en talent in andere dan in de eerste plaats letterkundige richting gingen, minder bekend geworden, wat echter allerminst wil zeggen, dat hij in de Nieuwe Gidsbeweging een ondergeschikte rol heeft gespeeld. Een groot aantal artikelen van zijn hand verschenen in de eerste jaargangen van De Nieuwe Gids, onder eigen naam of onder het pseudoniem Hack van Outheusden, over literatuur, tooneel, sociale en andere cultureele vraagstukken. Door zijn letterkundige critieken had hij een belangrijk aandeel in den strijd tegen de oudere letterkunde, en steeds waren zijn essays geschreven in een eigenaardig persoonlijken, zeer zakelijken maar puntigen en haast onweerlegbaren betoogtrant, en, naar de eischen van De Nieuwe Gids, klare taal en zuivere beeldspraak.

Het eerste nummer van De Nieuwe Gids (October 1885) bevatte het begin van De Kleine Johannes, sonnetten van Kloos, Persephone van Verwey, en diens studie over het sonnet, een artikel van Maurice Barrès over L'art suggestif, een studie over een scheikundig onderwerp van Van Deventer, en, honoris causa, een stuk van Dr. Doorenbos over Hendrik IV en de Prinses Condé. Een nummer dus van groote historische en aesthetische beteekenis! Aan den eersten jaargang van De Nieuwe Gids droegen, behalve de redacteuren, letterkundig werk bij: Frans Netscher, Hélène Swarth, Van Deyssel, Ary Prins, Aletrino, Van Looy, en Jan Veth (verzen onder den schuilnaam Henric van Gooyen).

Kloos' eerste, nu beroemde sonnetten, een fragment van Okeanos, Verwey's Persephone, Demeter, Cor Cordium en de Christussonnetten, Van Eeden's Kleine Johannes en De Noordenwind, Van Deyssel's stuk over L'CEuvre en zijn bekende sonnet, Kloos' grandiose aanval op Mr. Joan Bohl, Verwey's studie over het sonnet en Toen de Gids werd opgericht, al dat nu vermaarde werk heeft in dien eersten jaargang van De Nieuwe Gids gestaan, zonder nochtans de officieele letterkundige wereld noemenswaardig te imponeeren. Nu dit alles zijn vaste eereplaats in onze litteratuur sinds lang heeft verworven, gelooft men nauwelijks dat däar eens een strijd voor moest worden gevoerd. Als misschien wel talentvolle maar rumoerige beginners golden de jonge kunstenaars bij het meerendeel der oudere generatie. Dat er op het eind van 1885 iets groots gebeurde in de kunst van ons land, werd eerst veel later ingezien. En opnieuw dreigen vooroordeelen, ditmaal van een jongere generatie, het juiste inzicht te verstoren in de enorme beteekenis van dit vernieuwend optreden door enkele jonge menschen, die zonder traditie, zonder steun en tegen den overheerschenden en erkenden stijl in, een nieuwe kunst schiepen en in enkele jaren tot een hier twee eeuwen lang ongekende hoogte opvoerden. De dichters en schrijvers die dat in 1885 bestonden, waren allen nog zéér jong. Kloos was bij de oprichting

van De Nieuwe Gids 26 jaar, Van Eeden 25, Van Deyssel 21 (evenzoo Gorter), en Verwey slechts 20 jaar![30] De Nieuwe Gids was dus werkelijk een phenomeen van durf en jong talent. Geestdrift, een ongemeene artisticiteit, een vurig schoonheidsverlangen en een matelooze afkeer van al het dorre, verbruikte en onechte verbonden deze jonge kunstenaars. Er was het élan van een studentenclub in den besten zin van het woord. Zoolang er geen ander verlangen was dan nieuwe kunst, nieuwe schoonheid, n'importe quoi, was er ook een hechte eensgezindheid. Eerst later openbaarden zich de tegenstellingen, karakter- en richtingsverschillen. Het waren prachtige jaren van vruchtbare samenwerking, en de wederkeerige opdrachten bewijzen onderlinge sympathie en bewondering, welke in geen ‘adoration mutuelle’ ontaardden. Kloos droeg zijn sonnet De Zee aan Van Eeden op, en deze antwoordde met de opdracht van Don Torribio. Kloos en Verwey begroetten met verzen de geboorte van Paul van Eeden.

De Julia-campagne was een uitgelaten studentenstreek, en de gezamenlijke afstraffing van den eigenwijzen medicus Swarth Abrahams, die Multatuli's psychische afwijkingen wilde aantoonen,[31)] een loyale uiting van artistieke solidariteit. Ook met de jongere schilders was er voortdurend contact. Er is hier omstreeks 1885 een dergelijke toenadering van schilders en dichters als in de Fransche romantische school van ± 1830. Jan Veth was met de letterkundigen van '80 intiem bevriend en schilderde Verwey, v.d. Goes, Aletrino, Paap, Van Eeden en Van Deventer. Ook maakte hij het etsje en de bandteekening voor De Kleine Johannes. Voor Witsen werkte hij in 1884 aan een rijmlooze vertaling van Epipsychidion.[32)] Breitner schilderde Van Deyssel, Van Looy, Van Eeden, Witsen het vermaarde portret van Willem Kloos. De beide laatsten lazen samen Euripides, daar Witsen Medea wilde schilderen. Kloos schreef het sonnet ‘Eva bij Abels lijk’ bij het schilderij waarmee Van Looy den prix de Rome won.[33)] Van Looy maakte een aquarel bij Persephone. Schilders en schrijvers ontvingen in 1892 Verlaine. Bauer had de platen voor Akedysseril klaar, toen hij van Van Deyssel's vertaling hoorde. Dit samengaan van schilders en schrijvers was voor de kunst der jongeren van het grootste belang. Er werd daardoor een sterk front gevormd tegen den gemeenschappelijken vijand. Want ook de zaak der moderne schilderkunst was in deze jaren nog verre van gewonnen. De Fransche school van 1830 en onze eigen Haagsche school werden hier nog niet begrepen. Van Santen Kolff gaf er, in 1875, in De Banier de eerste verdediging van. Maar zelfs mannen als Huet, Thijm en Vosmaer wilden er niet aan. De Marissen werden, in den vollen bloei van hun talent, nauwelijks gewaardeerd. In De Nieuwe Gids verdedigden M.v.d. Valk (als J. Stemming) en Jan Veth (als G.H.C. Stemming en J. Staphorst) de gewraakte impressionistische stemmingskunst, en uitten hun bewondering voor de Marissen, Israels en Mauve. In 1887 noemde de Nieuwe Gids het een schande, dat in het Rijksmuseum de Marissen en Mauve nog niet vertegenwoordigd waren.

Breitner, Witsen en andere jongeren werden tegenover de verouderde kunst van Koekkoek, Schelfhout en Pieneman gesteld. In de eerste jaargangen van De Nieuwe Gids nemen de beschouwingen over schilderkunst een belangrijke plaats in. Ook Van Eeden droeg met het heldere opstel over ‘Schilderijen zien’ het zijne bij tot een beter begrip van het impressionisme.

Over de wisselwerking en de verwantschap van schilderkunst en letterkunde in deze jaren heeft Gerard Brom een uitvoerig werk geschreven.[34)] Weliswaar moet hij soms de voorbeelden meer zoeken dan vinden, maar ongetwijfeld was er, behalve actieve samenwerking, ook een innerlijke samenhang tusschen de literatuur en schilderkunst van deze jaren. Allerlei schetsen der tachtigers zijn als van schilderhand afkomstig, impressies ‘in geluid gepenseeld’, als het ware ‘tableaux parlants.’ Deze samenhang culmineert in de schilder-schrijvers als Jan Veth, wiens sonnet ‘Regen in een stadje’ een impressionistisch meesterstukje is, en bovenal Jacobus Van Looy, die den maaier even knap schilderen als beschrijven zou.

Men ziet, dat De Nieuwe Gids volstrekt niet eenzijdig literair was. Het was een tribune van den nieuwen geest op elk gebied. Ook ten opzichte van wijsbegeerte, theologie, sociale problemen, medische en andere wetenschap betrok de Nieuwe Gids aanstonds een voorpost. Bolland, Jelgersma, Domela Nieuwenhuis, P.L. Tak, Wibaut, Van Deventer, Diepenbrock werkten aan de eerste jaargangen mede. De

Nieuwe Gids vertegenwoordigde het nieuwe, gistende leven van een sterke, jonge generatie.

In de literatuur erkende en aanvaardde De Nieuwe Gids onpartijdig al wat werkelijk leefde, al wat schoon en levend was. De poëzie en haar verdediging, de critiek vormden het hoofdbestanddeel van het tijdschrift. Eerst dan kwam het proza. Het proza, het naturalistische, was niet in de eerste plaats kenmerkend voor De Nieuwe Gids. Het ontwikkelde er zich vrijwel buitenom, al werd het er geestdriftig verdedigd. Van Deyssel, ofschoon voor het publiek de meest opvallende criticus van De Nieuwe Gids, was er slechts de woordvoerder van een zaak, die den redacteuren sympathiek was; uitgangspunt en bolwerk van het naturalisme is De Nieuwe Gids echter niet geweest.[35] Het naturalistische werk van Cooplandt, Netscher, Emants en Van Deyssel verscheen niet in De Nieuwe Gids. Van Hall schreef zelfs in De Gids:

'De heeren van De Nieuwe Gids staan, blijkens hetgeen zij herhaaldelijk als hunne opvatting van literaire kunst hebben verkondigd, lijnrecht tegenover de mannen van het naturalisme.'[36] Dit is natuurlijk onjuist. De redacteuren van

De Nieuwe Gids verleenden het naturalisme met volle sympathie gastvrijheid, omdat zij er een der vormen in zagen der nieuwe kunst in ons land. Kloos schreef: ‘Want waarom prijzen wij Van Deyssel en plaatsen zijn artikelen? Om de zeer eenvoudige reden dat zijn werk groot werk, van het beste in ons land is. Maar daarom zijn wij nog niet verantwoordelijk voor zijn meeningen en daden, wij, De Nieuwe Gids. Hij is mans genoeg om daar zelf voor te staan, hij, Karel Thijm.’[37)] Toch is er dus een onderscheid; er is sprake van hij en wij. Trouwens het proza, dat in de eerste jaargangen verscheen, was meerendeels, in plaats van naturalistisch, romantisch: De Kleine Johannes, de aan Poe herinnerende fantaisieën van Ary Prins, Aletrino's melancholische doodsmijmeringen, Erens' Berbke, en ook zelfs de, toch realistisch doorwerkte, verbeeldingen van Van Looy over stierengevecht en nachtcactus. Inderdaad was De Nieuwe Gids, gelijk Kloos het noemde: een partij boven de partijen. Er was geen andere richting, geen ander criterium dan schoonheid en waarheid, die voorwaarde zijn voor alle kunst.

Karakter van de Nieuwe Gids: Creatief.

Het verschijnsel De Nieuwe Gids, een groep dichters en schrijvers, wien het alleen en uitsluitend om kunst, om pure schoonheid te doen was, was voor Holland even onverwacht als ongehoord. Twee eeuwen lang had men hier zoo goed als altijd water in den wijn der kunst gedaan. Het pure, straffe kunstenaarschap was hier sinds lang onbekend. Kunst diende immers ergens toe, als alles ter wereld had zij eerst dan waarde wanneer zij ten nutte werd aangewend van de gemeenschap, van het geloof, van de natie, tot verheffing van den geest. Stichting en verheffing waren de bestaansvoorwaarden der kunst. De kunstenaar was een dienaar van verheven geestesbelangen, maar geen souvereine macht. Leering, moraal was het parool voor elk gedicht, elken roman, en schoonheid, zoo dit vreemde woord al gebruikt werd, bestond alleen in de didactische, voorbeeldige waarde van ziele-adel, diepte van geest, stoutheid van gedachte, levenswijsheid, lijdenskracht. Maar met het artistiek absolutisme, dat deze jonge kunstenaars hoogmoedig verkondigden, wist men zelfs met de meeste toegeeflijkheid geen raad. Een kunst die zonder opzet of strekking louter in zichzelf schoon zou zijn, verzen die zouden bloeien als bloemen, romans waarin het leven louter naar zijn aard en wezen zou bewegen en waar goed noch kwaad gewogen werd, het scheen lichtzinnig en gevaarlijk, een redeloos spel.

Te zeer was men hier vervreemd van het wezenlijk karakter van alle kunst, van de divine, onpartijdige belangeloosheid en diepe onbevooroordeelde ontvankelijkheid die het genie van Homerus en Shakespeare, van alle waarachtige kunstenaars kenmerkt, om de gloednieuwe kunst, welke in Holland opsprong, te kunnen bewonderen en erkennen.

Men kan Frans Coenen's stelling aanvaarden, dat de beweging van '80 de bekroning is geweest van een langzame emancipatie van den geest en organisch is voortgekomen uit het geestelijk leven van de 19e eeuw. De voorbereidende factoren, overgangen en ontwikkelingen zijn inderdaad aan te wijzen. Maar niettemin kwam deze, lang onzichtbaar, als ondergronds voortgeschreden ontwikkeling, verbluffend plotseling aan den dag, en treft in de beweging van '80 altijd weer het revolutionaire, eruptieve.

Gloednieuw waren het zelfbewust en uitsluitend kunstenaarschap en de passie voor de schoonheid.

Kunst is passie, schreef Lodewijk van Deyssel, en dit was het vlammend wachtwoord der nieuwe beweging.

De stelling was ontleend aan de voorrede van Lidewijde, waar zij echter een meer beperkte beteekenis had. Voor Van Deyssel en de andere tachtigers drukte zij uit, dat de hartstocht voor de schoonheid de eerste en eenige voorwaarde van het kunstenaarschap is.

'Kunst is niet anders dan passie, en passie zoo groot, dat zij bestaat om en in zichzelf alléén.[38)]

In de kunst der oudere generatie heerschte een hegemonie van het object, waarnaar zich de auteur had te richten. De tachtigers riepen de souvereiniteit van het subject uit, van het individu, dat zijn objecten naar wil en welbehagen kiest, regeert en vormt. Dit individualisme, dat ten allen tijde de eenige bestaansmogelijkheid der kunst is geweest, hief onze literatuur plotseling en glansrijk uit boven alle didactische tendenzen, in de sfeer der schoonheid. De dichter was niet

meer prediker en leeraar, de romancier niet langer pleiter en rechter, maar voortaan waren zij louter kunstenaar, profeet en schepper van schoonheid.

In 1836 schreef Netscher in De Nieuwe Gids, in zijn essay Het daghet uit den Oosten, dat de poëzie vrij geworden van de onderwerpen huwelijk, geboorte, historische gebeurtenissen, deugd en dapperheid, vrij van een materieel onderwerp, de onstoffelijke openbaring was geworden van het individueele temperament van den dichter. “Het is de subjectiviteit in de kunst tot haar toppunt gevoerd; het is het Hooglied van het individualisme in de poëzie.”[39)]

De schoonheid, in de literatuur van hun tijd een onbekende, onbeminde grootheid, hadden de tachtigers leeren kennen in de kunst der oude Grieken, bij onze eigen klassieken van de zeventiende eeuw en bij de groote Engelsche romantici Shelley en Keats. En met deze grandiose voorbeelden voor oogen, namen zij zich voor ook hier eindelijk opnieuw een groote kunst te scheppen. Kloos schreef de eerste manifesten der nieuwe kunst: negatief, wat men van kunst niet mag eischen, in zijn verdediging van Lilith (1879), positief, hoe in waarheid kunst moet zijn, in zijn In Memoriam van Jacques Perk (1881). De beide grondbeginselen, hier door Kloos gefundeerd, kunst bestaat om de kunst, onafhankelijk van het onderwerp, en vorm en inhoud zijn één, vindt men in de geheele 19e eeuwsche romantische wereldliteratuur in overeenkomstigen vorm terug. “Was die Romantik, wie verschiedenartig sie auch in den verschiedenen Ländern aufgefaszt wurde, vollständig betont, ist der Satz, dasz das Schöne nur sich selbst zum Ziele habe oder, wie man in Deutschland sagte “Selbstzweck” sei, ein Gedanke, den man aus Kant's Kritik der Urteilskraft entnimmt, eine Bestimmung der Schönheit, welche jetzt als Aufgabe der Kunst erfaszt wird.”[40)]

Deze fundamenteele waarheden der kunstbeschouwing werd men zich hier eerst omstreeks 1880 bewust. Hierop grondt zich ook de artistieke veelzijdigheid en onpartijdigheid van De Nieuwe Gids. Voor al wat werkelijk schoon was, stond de Nieuwe Gids open, al het onschoone, onware, wat in wezen hetzelfde is weerde zij onverbiddelijk af. De eenige, ware roeping der kunst, het leven zichzelf te laten kristalliseeren in het woord, de eenige, ware roeping van den kunstenaar, dit proces door een hartstochtelijke en volledige overgave aan het leven en aan zijn talent mogelijk te maken, zij werd hier door de tachtigers voor het eerst weer beseft. De vereering van dit kristal, van dezen anderen levensvorm, die zij de schoonheid noemden, hebben zij als een ritus opgevat, op den duur zelfs te uitsluitend, zoodat zij schoonheid en leven verwisselden en de prioriteit van het leven uit het oog verloren. Maar dat zij alle andere, imaginaire en lagere doeleinden, die aan de kunst tot dan waren gesteld, radicaal prijsgaven, is hun onschatbare verdienste geweest, en de redding der kunst in ons land. Zij hebben hier de artistieke grondwet verdedigd, welke Baudelaire aldus had geformuleerd:

“Le principe de la poésie est l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure.”[41)]
Deze kunstenaars kenden weer het verlangen naar een schoonheid, opgebloeid in de onaanrandbare eenzaamheid van haar eigen pracht, als de nachtcactus die een van hen beschrijven zou: “in dien ruwen hoek van de donkere kas, onzichtbaar in al haar blank mooi zijn, stil openbloeiend in den nacht, om even onzichtbaar te sterven in de wolk van haar eigen hartegeuren. Was het niet zeldzaam, zoo mooi te zijn, alleen om zichzelve?”

Allen kenden zij den droom der schoonheid, die hun toeschemerde “uit alles wat veraf af is en daarom schoon, alles wat onbereikbaar is en daarom doet sterven van verlangen.” De woorden zijn van Van Looy, van hem die onder deze jonge kunstenaars als de realist wordt aangewezen, maar die een weergaloos droomer was tegelijk, met scherpe aandacht toeziend op het leven, maar eindeloos en altijd meer verwonderd om de bevreemdend bonte verschijnselen van dat leven, of het de opwindende stierengevechten waren van het heete, zonnige Spanje of de ongeziene bloei van den nachtcactus, de uitzinnig lallende driestheid van het volksfeest of de koude, witte bloesems van een ijsruit. Schoonheid ging den tachtigers boven al het andere. Den drang tot knielen, die allen stervelingen gemeen is, die ook de ongenaakbaar trotsche Kloos zoo sterk gevoelde (“en leven kan ik niet dan als ik kniel”), de tachtigers hebben dien omgezet tot vergoddelijking van de Liefde, van de Schoonheid en ten laatste van de Ikheid.[42)]

Een drang naar eewige schoonheid kenmerkt iederen kunstenaar; hij grijpt het stroomende, vliedende schoon dezer wereld en vormt het tot een blijvend beeld. Geen dichter kan berusten; hij hunkert naar een onvergankelijke schoonheid. In

zijn schepping zoekt hij zijn eeuwigheidsverlangen te vervullen. Keats' Ode on a Grecian Urn geeft hiervan een zinrijk beeld. Eeuwig is de minnaar op de Grieksche urn, for ever panting and for ever young; de fluiten zingen “not to the sensual ear, but more endeared, pipe to the spirit ditties of no tone”[43], de boomen dorren niet maar groenen eeuwig, en het stadje dat de offerstoet in den morgen verliet, bleef verlaten achter, het is lang vergeten en lang vergaan, maar deze feestelijke drom die het bekranste offerdier omstuwt, zij werd vereeuwigd sinds in Hellas een bezielde hand haar boetseerde. In de kunst wordt de schoonheid dezer wereld “a joy for ever”.

Als andere kunstenaars hebben de tachtigers gevoeld hoe zij aldus in hun kunst ook zichzelve verheerlijkten en vereeuwigden. In de onvergankelijke schoonheid hunner schepping vereeuwigden en vergoddelijkten zij zichzelf en dit gaf hun het besef van trotsche kunstenaarsglorie, die hen boven andere stervelingen verhief. Des te sterker gevoelden zij de goddelijkheid van het kunstenaarschap, des te eerder verhieven zij zich vol trots en verachting boven de menigte, omdat hun tijd dor en schoonheidsarm was, en zij zichzelve de enkele begenadigden wisten, die de schoonheid in dit land te aanschouwen en te veroveren vermochten.

De vergoddelijking der Ikheid, der kunstenaarspersoonlijkheid was een rechtstreeksche consequentie der schoonheidsverheerlijking van de tachtigers.

Zooals de schoonheidsvereering reeds eerder in de romantische poëzie van Shelley en Keats vooral werd gevonden, zoo treffen wij ook deze dichterverheerlijking reeds aan in oudere romantische literatuur, en vooral bij de Fransche neoromantici van het midden der 19e eeuw: Théophile Gautier, Théodore de Banville, Le Comte de Lisle, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, die ook het l'art pour l'art beginsel geestdriftig hebben gepropageerd.

In de poëzie der tachtigers dreigde op den duur echter deze dichterverheerlijking de zuivere schoonheidsdienst, waarvan Keats bijv. zulk een subliem voorbeeld gaf, te verdringen. De schoonheidsschepper is soms in hun oogen belangrijker dan de schoonheid zelf, en telkens zien wij hen met zichzelf bezig, zij slaan zich gade in hun verzen, ijdel en om hun eigen kunstenaarschap verrukt, zij roemen hun heerlijkheid en buigen zich als Adonis verliefd over hun eigen dichterfiguur, zij verheerlijken de kunstenaarsziel als een kostbaar paleis. Dat alles vinden wij bij Kloos en Van Deyssel, bij Verwey en Van Eeden en het verkleint de kunstenaarsheerlijkheid aanmerkelijk. Dit cultiveeren en cursiveeren van eigen belangrijkheid werd een gevaar voor hun kunst, en liep uit in een steeds kleiner, enger individualisme. Maar de voornaamsten onder hen, en in hun beste oogenblikken allen, beseften ook de tragische onmogelijkheid om het eeuwigheidsverlangen in hun kunst volkomen te vervullen, de onbereikbaarheid van het eeuwige voor elken sterveling, het altijd blijvend verschil tusschen begeeren en bereiken. Het is in de smartelijke verrukking van Kloos' godsverbeeldingen, het is in het schrijnend geluk van Verwey's Cor Cordium, het is in het onvervulbaar verlangen van Mei naar Balder, en in Van Deyssel's wanhoop om “het menschbeeld dat zich vermorzelt omdat het zich niet tot god-beeld heeft kunnen bootsen.”

Glorie en eenzaamheid bleken andere namen voor eenzelfde begrip, en de dichter, die het individualisme tot in zijn diepste consequenties doorleefde, gevoelde zich goddelijk of wanhopig, beurtelings al naar hij zich meer kunstenaar of sterfelijk en hunkerend mensch gevoelde. De imperatief van het individualisme, zichzelf te leven en zichzelve uit te drukken in zijn kunst, leidde in haar laatste consequenties even

onvermijdelijk tot de zelfvergoding als tot de weemoed en wanhopige eenzaamheid van den kunstenaar. Het is uit deze antithese, deze spanning dat de diepste en aangrijpendste romantiek der tachtigerkunst is ontstaan. Ook in het technische hebben de tachtigers naar creatieve vernieuwing getracht. Nieuwe rhythmen en metra, nieuwe strophen, nieuwe versvormen werden beproefd. Het sonnet werd in eere hersteld. De poëzie van '80 is het hoogtij van het sonnet in onze literatuur. De hexameter, door Vosmaer met voorliefde gebruikt, ook soms door Hofdijk, en door anderen nagevolgd, werd aan kant gezet. Het sonnet gold in dezen tijd nog altijd als een gekunstelde, levenlooze dichtvorm, zooals het in den Bragatijd (1843-'44) door Ten Kate was gedisqualificeerd. Het werd veracht, als een "Blüthe modischer und höfischer Kunstpoesie."

De letterkundige criticus van den Nederlandschen Spectator, Wolfgang,[44)] schreef over het sonnet, dat het rijm bij een tweede herhaling ophoudt kunstgenot te wekken, en dus de inspanning om een reeks van dezelfde rijmklanken te betrap-

pen, op geen bijval rekenen kan; publiek noch kritiek kan met den besten wil van de woreld voor die woordkunstenarij iets gevoelen.

Beets deed in dezen tijd zijn bekenden aanval op het sonnet. In zijn "Brief van Nicolaas Beets aan den secretaris der Gidsredactie",[45] schreef hij:

"Ik zou het niet betreuren, indien het (sonnet) met het chant royal, de ballade redoublée, het virelai en tutti quanti tot den tijd der trovères had blijven behooren, en het is mij op mijn 70-ste jaar nog even onbegrijpelijk als in mijn 17e, hoe een Petrarca zijn liefde voor Laura maar altijd weder en wederom in sonnetten, tot over de, ik geloof, tweehonderd toe, lucht kon geven."

Perk schreef hier voor het eerst weer, en soms voortreffelijke, sonnetten. In zijn sonnet aan de sonnetten verdedigt hij, als Wordsworth vroeger in Scorn not the Sonnet, zelfbewust dezen verworpen dichtvorm. Ook Kloos en Winkler Prins dichtten later sonnetten op het sonnet; de laatste schreef: "zij zal den dans op Nêerlands grond wel leeren." Dit was in 1885.

De verdediging van het sonnet was niet moeilijk. Beets moest al erkennen, dat "il y a de grands exemples pour, et de grands raisons contre." Men kon wijzen op Michel Angelo, Dante, Petrarca, Spenser, Shakespeare, Milton, Wordsworth, en bij ons Vondel en Hooft. Kloos schreef in zijn Inleiding de klassiek geworden verdediging van den sonnetvorm, historisch en artistiek.'[46] Hij beroept zich op Dante, Milton, Rückert, Rossetti, Platen en Prudhomme. Welsprekender verdediging dan de historie is niet denkbaar. Dan verdiept hij zich in de beeldende macht van het sonnet, en er volgt de beroemde vergelijking bij een Attische zuilenrij. Geen dichtvorm, canzone of stanza, terzine of strophe, komt in plastische harmonie en architectonische schoonheid de Grieken zoo nabij als het sonnet. Het natuurlijk verloop eener aandoening is er volkomen in weerspiegeld, hoe zij geboren wordt en rijst tot haar toppunt en zich weer oplost in zachtere breking of forscheren slag. Deze 'lamzaligste aller vormen' vermag iedere rimpeling van het gevoel weer te geven.

Verwey schreef, naar aanleiding van Shakespeare's sonnetten, zijn prachtige, gedocumenteerde studie over het sonnet. Hij vergeleek het bij het Grieksche koor, met strophe, anti-strophe, epode en antepode.[47] Het sonnet verbreidt zich dan in enkele jaren enorm. Behalve de klassieke sonnetten van Kloos en Verwey, komen er ook van Van Loghem, Lütkebühl, Mevr. Knuttel-Fabius e.v.a. Spoedig is de klacht van Vosmaer, in 1884, dat er misbruik gemaakt wordt van dezen, in de mode gekomen, dichtvorm, niet ongegrond.

Karakter van de Nieuwe Gids: Offensief.

Anti-rhetorisch.

Beeldende taal, exacte woordkeuze, uitdrukkingsvormen welke zoo zuiver en nauwkeurig mogelijk aan hun object beantwoorden, dat was de eenvoudige maar klemmende en noodzakelijke eisch, die de Nieuwe Gidsers den schrijver, en niet den woordkunstenaar alleen, onvoorwaardelijk stelden. Door dit beginsel zelf met talent en nauwgezetheid in acht te nemen, hebben zij onze taal gezuiverd van een overoude woekering van gemeenplaatsen, valsche beelden en andere taalbedervende elementen.

Zij schiepen nieuwe mogelijkheden voor een oorspronkelijke plastiek, welke berust op waarachtigheid en preciesheid van uitdrukking. Zij wisten dat het geheim van schrijven daarin bestaat dat het woord het ding of de idee dekt, en dat hij de beste schrijver is, die deze ideale adaequaatheid het dichtst benadert. Op dit door hen in onze literatuur opnieuw gefundeerde, en tevens meesterlijk toegepaste, beginsel, berust de vernieuwing en de prachtige ontwikkeling onzer literatuur na 1880, waarschijnlijk tot op dezen dag. Nog in dezen tijd profiteert ieder schrijver, ieder dichter van de winst, die De Nieuwe Gids heeft gebracht. En het is te betreuren dat daarmede door talentvolle schrijvers soms zoo roekeloos wordt omgesprongen, en zij, zonder zich rekenschap te geven van ieder woord dat uit hun pen vloeit, zich herhaaldelijk schuldig maken aan het moderne jargon, de andere rhetoriek, die zich in de laatste vijf en twintig jaren in allerlei variaties heeft gevormd en vooral welig tiert in ons, veelal monsterachtige, journalistieke proza.

In alle stukken van Kloos, Verwey, Van Eeden en Van Deyssel, ook in die van Van der Goes en Paap, treft voortdurend de bijzondere juistheid van uitdrukking en de rijkdom van oorspronkelijke en verrassende beelden. Van hun letterkundige beschouwingen is een hechte conceptie en een klare, nauwkeurige, van woord tot woord doordachte taal het gemeenschappelijk kenmerk. Van der Goes' weinig

bekende, maar diepgaande ‘Proeve van literatuurgeschiedenis’ is daarvan een uitnemend voorbeeld (1886).

Wij kunnen ons thans nauwelijks een voorstelling maken van het talent, het oorspronkelijk inzicht en de overtuigingskracht, die noodig waren om te beseffen en te bewijzen, dat de geheele dichterlijke taal, al wat door de eersten onzer letteren geschreven werd, ja zelfs veel van Potgieter's poëzie niet deugde.

Zonder steun en traditie moesten zij hun inzichten veroveren, hun talent tegen de sterke stroomingen van den tijd opstuwen. Menig talent, dat in onzen tijd tot een gelukkige ontplooiing kon komen, zou in de tweede helft van de negentiende eeuw in de dichterlijke taal verstikt en verloren gegaan zijn, en vermoedelijk zouden, in dezen tijd en met den zelfden aanleg geboren, Ten Kate en De Genestet dichters van beteekenis zijn geworden. Maar aan den domper der rhetoriek was destijds niet te ontkomen. Een enorme vitaliteit moet het talent van Perk en Kloos hebben gehad, zonder welke zij nooit in die mate zich van de dichterlijke taal, die vooral op den eerste nog drukte, bevrijd zouden hebben. De literaire kronieken van Kloos waren meer dan een reeks boekbeoordeelingen alleen, zij vormden een stelselmatige, principieele en, door den klaren bondigen vorm, doeltreffende bestrijding van de ondoorvoelde, onzuivere en in verwarde beeldspraak verstrikte taal, waarvan onze literatuur sinds het eind van de 17e eeuw zelden of nooit meer vrij geweest was. In Engeland had Wordsworth zich al in 1802 met succes tegen de rhetoriek gekeerd, hier woekerde zij voort tot Jacques Perk. Kloos' In Memoriam Jacques Perk was het eerste sein tot den aanval. Bij zijn kronieken sloten zich Van Deyssel's gepassioneerde stukken, aanvallen en uitvallen, en Verwey's gedocumenteerde kritieken en studies aan. Hun toon, stellig en moedig, was er een van gezag. De Gids, langen tijd nog heulende met de veroordeelde rhetoriek, zag na eenige jaren haar ongelijk in en ging om, als een bedreigde stad na lang en sloopend beleg. Daardoor alleen kwamen de, overigens gegronde, voorspellingen van Huet in 1878 en van Verwey in 1887 niet uit. Maar nog lang bleef zich in bepaalde letterkundige kringen, en in kansel- en redenaarsstijl de dichterlijke taal handhaven en tot op den huidigen dag is zij niet geheel uitgeroeid, al bedreigt zij de literatuur niet meer. De dichterlijke taal bestaat in hoofdzaak uit een groot aantal overdrachtelijke uitdrukkingen, aan vroegere dichters ontleend, die als stereotiepe benamingen voor bepaalde begrippen of gevoelens worden toegepast, als: des levens morgenrood, de blos der jeugd (resp. rozen op de kaken), de wieken van den avond, de vleugelen der verbeelding, de lentedos der natuur, de staf van het geloof, balsem voor wonden, gouden zonneschijn, de herfst des levens of 's levens avond, de heilige echtknoop of de huwelijkstempel, het pekelveld of het zwalpend zout, het vlammend dichtvuur of de dichtader, de trillende hartesnaar, de albasten hals, moeder aarde, het groene kleed der lente en ontelbare meer, alle dood en versteend. Daarbij komt dan nog het ernstiger euvel van onzuivere, niet meer doorvoelde en doordachte beelden, waarbij personen of dingen handelingen verrichten die men er nooit aan toe kennen kan, als de zingende zuilen van Schaepman en Knoppers' vrede, voor de kudde uit grazende. Zulke fouten zijn het gevolg van het zinneloos varieeren van een complex abstracte uitdrukkingen, zonder af te gaan op eigen waarneming, het zelf geziene en gehoorde. Men ontleent aan het arsenaal der stereotiepe dichterlijke taal, inplaats van aan eigen spontane verbeelding en waarneming. En eindelijk is er het misbruik van een aantal stijlfiguren, bij vroegere dichters gangbare wendingen, die als geregeld ornament van den zinsbouw moeten

dienst doen, rhetorische vragen, antithesen, herhalingen, climaxen en zulke, die meestal de vrije beweging van een eigen stijl vervangen of belemmeren. Met dit alles meende men echter een schoone taal te bereiken, in overeenstemming met de verheven gedachten des dichters. Het samenstel dezer stijlfiguren en gemeenplaatsen geeft aan de taal van oudere schrijvers dat star en ondoorzichtig karakter, aan het vers dat zware, dreunende geluid, als muziek met aangehouden pedalen. Gedichten zijn gemaakt van woorden en hun stilte, schreef Nijhoff eens. Deze stilte ontbreekt in alle rhetorische poëzie. Ook in goede gedichten treft men soms rhetorische uitdrukkingen aan, doode beelden, die de taalgevoelige onmiddellijk als doffe plekken in het vers onderkent. In de negentiende eeuw was het mogelijk in onze taal duizenden zulke doffe regels te schrijven, ontelbare dreunende verzen. Bilderdijk werd een leven lang niet moe rhetorische poëzie te schrijven, waarvan alleen nog het tempo

en de krachtige dreuning leven en bezieling verraden, maar woord voor woord is het overgroote deel van wat hij schreef log, dood, leelijk. Tegen zijn poëzie, en het onheil dat zijn rhetoriek tot twee, drie generaties na hem stichtte, richtten de tachtigers zich in de eerste plaats. Multatuli had Bilderdijk al een kwakzalver, een knoeier van de ergste soort genoemd. Verwey leverde bedachtzaam en onderzoekend, een doeltreffender kritiek op Bilderdijk's poëzie, die hij kenschetste als een voortdurende beweging van geestdrift en gevoel in zeer slechte taal.

'Zoolang het mooi vinden der Dichterlijke Taal, het in gedachte herleiden van de figuurlijke uitdrukking tot de directe, een gevoelsafspraak bleef onder de menschen, zoo lang was het werk van Bilderdijk kunst.'[48)]

De tachtigers, die met fijne, sterke zintuigen waarnamen, met open oogen en ooren in de wereld rondzagen en luisterden, waren wars van alle abstracte overgeleverde taal. Voor hen bloeiden de woorden onmiddellijk uit de dingen op, en vorm, tint en geur van hun taal stemden ermee overeen. Zij genoten van het woord, dat als het ware het ding zelf was, het vleeschgeworden woord, waarin hun waarnemingen en verbeeldingen gestalten kregen.

In 1888 schreef Van Eeden: 'Wij menschen van dezen tijd genieten ons zinnelijk leven, zooals geen menschengeslacht het ooit gedaan heeft.'[49)] Tegenover de abstractheid der oudere poëzie, stellen de tachtigers een klare, rake directheid, een zuivere en onmiddellijke zintuiglijkheid. De poëzie, reeds van Perk, dan van Kloos en Verwey, maar bovenal die van Gorter wemelt van fijn waargenomen trekjes en concrete plastiek. Frans Coenen beschouwt zelfs, na de verstandelijke emancipatie van De Gids, van de zedelijke bij Multatuli, de beweging van '80 als de emancipatie der zinnen, 'der zuiver individueele, persoonlijk eigen gewaarwordingen van het stoffelijke leven'[50)] Er is echter bij het driftig levensgenieten, het indrinken der kleuren en geluiden van de fel waargenomen wereld, achter den roes der aanschouwing, ook bij de sterkst zintuigelijken dezer kunstenaars, Van Looy, Van Deyssel en Gorter een dieper levensbesef, meer vragend, zoekend en verlangend vooreerst dan gevormd, maar toch de behoefte aan een levensconceptie uit de massa verrukkende, verwarrende en verbijsterende indrukken der wereld. De tachtigers ervoeren de werkelijkheid niet uitsluitend zintuigelijk, Kloos en Verwey zeker niet. Maar ongetwijfeld is er bij al deze kunstenaars een sterk zintuigelijke ontvankelijkheid. Bij hen allen vindt men, als een teeken van intens zintuigelijk beleven, bijv. de verwisseling van zinnenindrukken, een beeldende zintuigelijke inversie, de kenschetsing van klanken door kleuren (Aletrino, Een zang) van kleuren door klanken (Van Looy, De nachtcactus; Netscher, Herfst in het woud). Ook bij Van Deyssel vindt men dit, en in sterker mate in Gorter's poëzie. Het verschijnsel komt ook elders voor. Bij Keats vindt men iets dergelijks. Ook Tieck trekt parallellen tusschen kleuren en tonen in Die Töne. In Frankrijk komt het bij Mallarmé en Rimbaud o.a. voor. Rimbaud zegt: 'j'inventai la couleur des voyelles,'[51)] en noemt dan: a noir, e blanc, i rouge, o bleu, u vert.

Deze en andere eigenaardigheden bij de tachtigers wekten algemeen bevreemding, wantrouwen of vroolijkheid. Het verwijt van gekunsteldheid en duisterheid had reeds de poëzie van Perk getroffen. Zijn dood wijzigde de stemming eenigszins. Maar nu keerde men zich tegen Kloos, Verwey en de andere jongeren, die van onnatuurlijkheid, vaagheid en gewrongenheid werden beschuldigd. Daarentegen verklaarde De Nieuwe

Gids herhaaldelijk de literaire critici onbevoegd. En zij ontzagen zich niet op pikante wijze het bewijs daarvoor de leveren. Zij gaven bij W. Gosler te Haarlem de berucht geworden Julia, een verhaal van Sicilië, door Guido, uit. Verwey en Kloos leverden de voornaamste bijdragen voor dit gedicht, dat op een paar regenachtige middagen onder uitbundige vroolijkheid in elkaar werd gezet. Van Eeden, Van Gooyen (Jan Veth) en Duyts, die ook voor de uitgave gezorgd heeft, leverden de rest. Het voorbeeld was van Loghem's veelgelezen Een liefde in het Zuiden. De geschiedenis bevatte wat derderangs romantische nonsens: Julia's redding van de op hol geslagen paarden door den held, zijn liefdesbekentenis en bekeering tot de Moederkerk, de bruiloft met den noodlottigen afloop, een uitbarsting van de Etna, Julia's dood, Guido's smart en zijn vertroosting in de kunst. Het is inderdaad éclatante dwaasheid, in verzen zoo opzichtig rhetorisch en zonder redelijken zin, dat het wel diep beschamend is geweest voor de Nederlandsche critici daarin te zijn geloopen. Groote verwachtingen ‘koesterde’ men zelfs van den dichter Guido. De brochure van Kloos en

Verwey ‘De onbevoegdheid der Hollandsche literaire critiek’, stelde de schuldige slachtoffers afdoende, ofschoon niet ongemeen geestig, aan de kaak. Dat er onder de 1800 verzen een enkele mooie regel doorliep, maakte voor de uitkomst geen verschil. Het voorbeeld en mikpunt van de Julia, ‘Een Liefde in het Zuiden’ was o.a. door Vosmaer uitbundig geprezen. In den kring van Thym werd het voorgedragen en bewonderd, en Thym zelf besprak het vrij waardeerend in De Amsterdammer (19 Maart 1882), waar hij concludeert: ‘wij hebben hier te doen met een echten dichter’. Verwey bestreed dit (24 Sept. '82). De Julia werd door tal van critici als een geslaagd pendant van Van Loghem's gedicht, en een interessant debuut begroet. Zij werd au sérieux genomen door Mr. Cosman in De Spectator, Smit Kleine in Nederland, Van Loghem in de Amsterdammer, Gosler in De Leeswijzer, en verder in Europa, De Tijdspiegel en enkele dagbladen. De afstraffing door Kloos en Verwey stelde afdoende de onbevoegdheid dezer critici in het licht. Tegelijkertijd was een bewijs geleverd voor de onwaarde der dichterlijke taal.

Anti-Christelijk.

De houding der Nieuwe Gidsers tegenover het Christendom was afwijzend. Multatuli en Van Vloten beïnvloedden hen in deze richting. Het kan vreemd schijnen, maar in den grond was deze afkeer van het Christendom goeddeels niet anders dan afkeer van de predikantenpoëzie, waarin de dichterlijke taal culmineerde. De als poëzie vermomde, berijmde vroomheid wekte hun weerzin, scheen hun de belichaming van het onschoone, en met een zelfde minachting als van Hölderlin voor den man ‘der Göttliches als ein Gewerbe treibt’, veroordeelden zij deze utiliseering der goddelijke schoonheid. De tachtigers verachtten hartgrondig iedere dienstbaarheid der poëzie, en verfoeilijker dan de loondienst verrichtende troubadours, de afhankelijke hofpoëeten der vroege renaissance, die hun kunst bewerkten naar den smaak en eisch van hun meester en gehoor, was in hun oogen de kanselpoëet, die met zijn herderlijke zangen slechts een schaapachtige volgzaamheid aan den dag legde voor een om stichting en verheffing vragende, goedwillige gemeente.

Verwey verklaarde in 1894, dat, toen hij Beets aanviel, het hem, zooals voor wie niet van zijn tijdgenooten, leek dat het Christendom ook in zijn laatste formaties was uitgeleefd, en een strijd ertegen onnoodig was. Het leverde nog de rest van zijn vormen tot materiaal voor rhetorische dichters.[52)] De rhetorische poëzie was de dubieuze vorm, waaronder de kunstenaars van '80 het Christendom in hoofdzaak leerden kennen en waarnaar zij het beoordeelden. Voor het conventioneele Christendom voelden noch Kloos noch Verwey noch Van Eeden ook maar de minste sympathie. Van Eeden, bij wien reeds vroeg een diep christelijke tendenz te bemerken is, schreef: ‘Het Christendom is ontaard - verknoeid, verrot, verdonkerd. In den aanvang was zijn willen mooi. Het is geworden zwarte dweepzucht, botte zelfverguizing, wereldhaat en smartliefde. Maar daarom zal het mooie erin toch wel niet vergaan.’[53)]

Verwey heeft herhaaldelijk met ernstige belangstelling over het Christendom geschreven, naar aanleiding van Pierson en van Renan, maar altijd als over iets buiten zich. Zijn zaak was niet die van het Christendom maar van de Schoonheid. Doch de kleingeestigheid van vele vrijdenkers stond hem meer tegen dan het streng en

onverzettelijk Calvinisme, en van den Bijbel zeide hij meer te houden dan Jood of Christen.[54)]

Kloos echter was in deze jaren een verklaard tegenstander van het Christendom. Dit bleek voor het eerst in den strijd over Lilith. Emants, die zich al eerder, in Bergkristal, tegen den godsdienst had gekeerd, schiep in Lilith den bijbelschen Jehovah om tot een wellustigen God. Lilith verleidt Adam, haar zoon, het paradijsverhaal is naar de willekeur van den dichter veranderd. Kloos verdedigde dit op artistieke gronden tegen de aanvallen van rechtzinnige zijde. Maar hij ging ook verder en ontkende de schoonheid der bijbelsche paradijsmythe. Den God van het paradijsverhaal disqualificeerde hij als een soort van vóórhistorische Cenci.[55)] In 1891 verklaarde Kloos openlijk het Christendom te haten, omdat hij rijklevende, het niet noodig had.[56)] Hier blijkt de diepere grond van den afkeer der tachtigers van het Christendom: zij hadden het niet noodig; van de schoonheid en van haar alleen waren zij vervuld.

Schoonheid was de alpha en omega van hun kunst en hun leven, die zij zelfs allengs, in stede van haar in haar duizend vormen te beleven en te verbeelden,

als een Abstractie hebben aanbeden. Hun paganistische schoonheidsdrift moest onvermijdelijk met het Christendom in botsing komen. De tachtigers bevonden vroomheid en schoonheid onvereenigbaar. Het was de calvinistische vroomheid, welke van geslacht op geslacht verzen had voortgebracht, die, meestal zoetsappig en goedmoedig, min of meer waardig, altijd oprecht gemeend, op hun best geestdriftig of innig, maar nooit schoon waren. Bilderdijk, Da Costa, Beets en Ten Kate waren de vertegenwoordigers van het kerkelijk Christendom, en zij hadden de kunst daaraan onderworpen, en de schoonheid geknecht. Maar ook de onstuimige vrijheidsdrift en de bruisende zinnenlust der jonge tachtigers maakte hen afkeerig van de christelijke ootmoed en zielerust.

Het Christendom vreesde en hoopte, loofde en bad; de christelijke kunst begeleidde trouw de lotswisselingen van den vrome. Zij was het middel bij uitnemendheid tot vertroosting en ontboezeming. Maar de tachtigers waren schoonheidsdronken heidenen. Kloos schreef hun geloofsbelijdenis:

'Anderen mogen buigen en bidden in bangheid en hoop, alsof zij door de planken der groeve den geur van het paradijs konden erkennen en den landweg hunner bewegingen beperken tusschen de optrekjes der christen-deugden naar het verschiet der eeuwige zaligheid - zaliger de dichter die geen drukking boven noch om zich duldt, die de dingen dezer wereld langs zich voorbij ziet gaan met bewonderenden blik, en over allen den schijn zijner eigene schoonheid doende spelen, geen zucht van begeerte laat als zij wijken - zoo wonderbaar en zoet als het leven dunkt hem de dood -, maar die zichzelven godheid en geliefde tevens is, waar hij stormt en juicht en weent en mijmert, eenzaam met zijn ziel onder de blauwe oneindigheid.'[57)]

Deze verrukking was hun meer waard dan deugd en deemoed, omdat de schoonheid de hartslag en het rhythme, de poëzie het warm-stroomend bloed van hun leven was. Aardsche schoonheid was hun een rijker loon dan hemelsche zaligheid. Hun schoonheidsverlangen was een eeredienst geworden, 'welke zich aankondigde als plaatsvervangster van een Christelijke eeredienst.'[58)] Zij vervulden het heidensch priesterschap der schoonheid. De poëzie was een tolk geweest van het geloof, thans werd zij zelf een geloof. En in de nieuwe eeredienst aan de Schoonheid eigenden deze dichters zich zelfs de termen en gebeden van het christelijk geloof toe. Wij vinden dit al bij Perk in Madonna en vooral in *Δεινη Θεοσ* waar het Onze Vader ontkerstend wordt.[59)] Bij Kloos, voor wien de Schoonheid evenals voor Perk een godheid was, wordt zij aangeroepen als Onze Moeder.[60)] De Kunst noemt hij 'onze, de eenige godsdienst.'[61)]

Herhaaldelijk wordt ook in de poëzie der tachtigers de Christusfiguur als het ware onteigend. Multatuli was daarin al voorgegaan in zijn-Kruissprook. Bij Kloos wordt ook de Christusgestalte met uitsluitend lyrische, op den dichter zelf overgedragen bedoeling voorgesteld in 'O Judaskus'. Hetzelfde vindt men in de Christussonnetten van Verwey, die eerst afzonderlijk in De Nieuwe Gids verschenen, maar later in den cyclus 'Van de liefde die vriendschap heet' werden opgenomen, in toepassing op het lijden van den vereerden vriend.[62)] Tegelijkertijd met Verwey's Christussonnetten verschenen Christophorus en Passiebloem van Hélène Swarth, waarin ook christelijke motieven lyrisch getransponeerd worden.[63)] De dichteres vereenzelvigt den Christus met haar eigen liefde.[64)] De tachtigers beschikten, zonder zich aan leerstukken of

traditioneele symboliek gelegen te laten liggen, vrij over de evangelische geschiedenis als over lyrische motieven.

Onsociaal.

Alle traditie, elke algemeene of sociale tendenz was hun vreemd. Zij hielden uitsluitend rekening met hun eigen, individueele ervaringen. Er bestond voor hen geen kerk, geen maatschappij en geen natie. De wereld was voor hen hun eigen gemoed. Er is in alle romantiek, daar zij overwegend individualistisch is, een sterk onsociaal element, en in vele gevallen zelfs een anti-sociale neiging, zooals tot uiting komt in Byron's Don Juan en Caïn, Giaour en Corsair, Schiller's Räuber en Don Carlos, Jean Paul's Titan, Tieck's William Lovell. Daarin wordt naar geen sociale, conventioneele en zedelijke, maar alleen naar hartstochtelijke, sterke en schoone levensvormen en normen gevraagd en gerekend. Al wat aan geluk en schoonheid in den weg stond, al wat de vrijheid van den individueelen geest inperkte, werd verworpen en bestreden.

Het maatschappelijke leven ging vurige schoonheidszoekers en loutere artisten als de tachtigers waren, niet aan. Wel werd de ontwikkeling van het socialisme

door Van der Goes en Tak in Nieuwe Gids-artikelen geregeld en met intense belangstelling gevolgd, en schreef Domela Nieuwenhuis er over internationale arbeidswetgeving en over het heilsleger van Booth, maar deze stukken werden geplaatst omdat De Nieuwe Gids gaarne aan vrije en nieuwe meeningen gastvrijheid gaf. De tachtigers zelf echter liet het sociale leven met zijn nooden en problemen onverschillig. Slechts Van Eeden had er in deze jaren reeds een levendige belangstelling voor; bij Verwey ontwaakte zij eerst later. In de groep dezer jonge kunstenaars was er destijds een sfeer van onmaatschappelijkheid en wereldvreemdheid. Klcos leefde uitsluitend in zijn boeken en met zijn vrienden. Zij gevoelden een artistieke onverschilligheid, een divine minachting voor de massa. Kloos en Van Deyssel konden door de Amsterdamsche straten loopen in een droomerige afwezigheid of in een hoogmoedigen, opgewonden scheppingskoorts, met wellicht een laatdunkende ontevredenheid om den mond dat zij daar zoo ongekroond gaan moesten. Te weinig beseften zij, dat, na en met het talent, bovenal de mate waarin men mensch is de waarde van het kunstenaarschap bepaalt, en zoo konden zij het kunstenaarschap als het ware van menschzijn afzonderen en als een aparte glorie beschouwen die hen onderscheidde en boven allen verhief. Zij zagen niet in dat kunstenaarschap niet anders is dan het toevallig vermogen het menschzijn in een helder en blijvend licht uit te stralen, maar meenden dat deze aureool zich om hun eigen slapen breidde als een teeken dat zij van een ander ras en hooger orde van wezens stamden.

Maar wel wisten zij met diepe overtuiging dat iets schoons te maken, iets waarin zich het leven op het helderst en zuiverst kristalliseert, meer waard is dan de productie van duizend nuttige zaken. Verwey drukte het aldus uit:

‘Weet ge dat één mooi boek meer is dan honderd-duizend kantoorboeken, en één man, die zoo'n boek maken kan, méér, in zijn eentje, dan gij met uw heele familie en uw heele personeel en uw heelen vervloekten rompsplomp van maatschappelijke gewichtigheid.’[65)]

De tachtigers waren er diep van doordrongen dat het algemeene grof en onoorspronkelijk, de menigte onbenullig en de maatschappij leelijk, maar het bijzondere, eigene, individueele alleen schoon is. Zij hadden echter geen oog voor groote bewegingen, massale krachten en wisten in de menigte niet de afzonderlijke, elk voor zich op zijn hoe geringe wijze ook belangwekkende individuen te onderscheiden. Zij zagen niet hoe het leven door het laagste en minste, het plompste en kleinste zijn weg neemt en geen mensch, geen dier en geen ding overslaat om het een eigen, bijzonder en onmiskenbaar merk te geven. En daarom hebben zij onuitputtelijke schatten in het leven voorbij gezien, en in zichzelf gekeerd, zichzelf te spoedig uitgeput. Er bestaat over de beweging van '80 een zeer curieus, maar weinig bekend boek, de sleutelroman Vincent Haman van Willem Paap (1898). Paap behoorde tot de begaafdste tijdgenooten van de tachtigers en was een der eerste wegbereiders der nieuwe beweging. Hij was medeoprichter van De Nieuwe Gids en korten tijd ook redacteur geweest. In 1886 verliet hij de redactie reeds. Zijn eenige bijdrage aan De Nieuwe Gids was een uitvoerig artikel over de studie van het Romeinsche recht. Maar zijn weg zou later nogmaals De Nieuwe Gids kruisen. Hij schreef een scherpe karakteristiek der beweging van '80, een soort ‘Vision of judgement’ in den vorm van een Hollandschen roman. Het is hier en daar wat boosaardig, maar het is beter geschreven dan dozijnen welbekende realistische romans.

De stijl is fijn en stekelig. Paap is er in geslaagd de betrekkelijke literaire geborneerdheid in een der meest glorieuze perioden onzer literatuur aan te toonen. De detailleering is te doorzichtig en persoonlijk. Men herkent overduidelijk in Godevaert Haman, Jan de Wilde, Vincent Haman, Moree, De Milde, Floris van Wheele, Dr. Fleutge, de letterkundige persoonlijkheden Joseph Alberdingk Thijm, Jan ten Brink, Van Deyssel, Kloos, Boeken, Frank van der Goes, en Van Deventer. Maar de blijvende verdienste van het boek is, behalve zijn origineele stijl, dat Paap heeft bewezen hoe deze beweging dood moest loopen, omdat de leiders ervan buiten de maatschappij, buiten hun tijd, buiten het leven stonden, en hun woordkunst cultiveerden tot het een leeg mooi werd met vreemde, gewrongen woorden, 'véél te groot voor de dingen', hoe zij 'steltloopers van het Hooge Woord' werden, en hoe ook zij in de oud-hollandsche erfzonde vervielen van te schrijven over anderen, navertellen wat anderen geschreven hebben, en al schrijvende over de kunst die zij nu zouden maken, dat aldoor uitstelden en eindelijk vergaten; hoe zij tenslotte in een cirkeltje ronddraaiden, aldoor doende

om dat kleine cirkeltje zuiverder af te ronden, en het steeds nauwer om zich samen trokken. Dr. Doorenbos heeft het boek van Paap met recht een moedig stuk genoemd.[66)]

Maar de onmaatschappelijkheid der tachtigers was even noodzakelijk als noodlottig. Het was noodzakelijk dat deze jonge kunstenaars de kunst ver boven de hoofden der menigte wegdroegen, als een graal uit de handen van het grauw gered, haar eindelijk onttrokken aan alle practische, zedelijke of godsdienstige toepassing en haar zooveel te hoog hieven als zij te diep was neergehaald. Maar het was even noodwendig, dat de kunst, zoodra er geen nut meer van te behalen en geen leering uit te trekken viel, voor de Hollanders een vreemde en onbegeerlijke zaak werd. Een kunst zonder strekking scheen hun zonder zede- en opvoedkundige waarde, een nutteloos spel dat het aanzien niet waard was.

Onnationaal.

Het is bij al deze gegevens duidelijk, dat de kunst van De Nieuwe Gids geen nationaal karakter dragen kon. Er was zeer weinig Hollandsch in de beweging van '80. De nationale gedachte in de kunst was met Potgieter uitgestorven. De tachtigers stonden buiten, ten deele zelfs tegenover het nationale leven, al kwam het niet tot een openlijke breuk, en ballingschap als bij de groote romantici van het begin der eeuw: Byron, Shelley, Chateaubriand, Hugo.

Bij Van Deyssel, die het sterkst van allen de liefde voor zijn taal gevoelde, is er nog een zeker nationaal gevoel. In 1882 schrijft hij: ‘Waar blijft, waar blijft de man, die zijn tijd en zijn Nêerland begrijpt, waar zal de echo geboren worden, die, in de taal der nazaten van den kolorist Rembrandt, en den held De Ruyter de eeuwkreet doet schallen in de lage landen bij de wilde zee?’[67)] Hij wilde ‘Holland hoog opstooten in den vaart der volkeren.’[68)] Maar naast zulk een uitroep van geestdrift en artistiek zelfbewustzijn staan er andere, die een stemming van mismoedigheid en gemelijkheid uitdrukken: ‘Ik denk niet veel over de tegenwoordige hollandsche letterkunde in 't algemeen, evenmin als over een paar schoenen, die nu eenmaal voorgoed versleten zijn.’[69)]

Toch heeft de gedachte van een artistiek groot Holland Van Deyssel vervuld. Een groote kunst wilde hij boven Holland oprichten, en daarvoor moesten ‘de stulpjes en krotjes en vale en grijze gemeentetjes stuk geslagen en platgeplet worden.’ In een interview met d'Oliveira zeide hij later naar aanleiding van het naturalisme: ‘ik wilde mijn werk locaal Hollandsch maken en mijn verwantschap toonen met de groote 17e eeuwsche schilderkunst.’[70)]

Stellig is er een typisch Hollandsche trek in de beschrijvingslust, waarmede Van Deyssel de wereld om zich met minutieuse preciesheid afbeeldde; een duizendmaal verfijnde en verinnerlijkte copieerlust is er bij Van Deyssel, en een oud-Hollandsche, boertige zin voor het onbehoorlijke. Door en door Hollandsch was de schilderlijke zintuigelijkheid, welke het kleurig plastisch proza van Van Looy kenmerkt. Frans Coenen constateerde dat in Van Looy de beweging van '80 bewezen heeft een Hollandsche beweging te zijn.[71)] Maar zijn meest typisch Hollandsche werk kwam toch eerst eenige jaren later.

Minder nog dan het proza vertoont de poëzie van '80 nationale karaktertrekken. Perk's beschouwelijkheid was nog wel de voortzetting eener nationale, poëtische traditie. Maar in de poëzie van Kloos en het oudste werk van Verwey is er niets typisch Hollandsch. Wel was Gorter in het eerste boek van Mei zuiver Hollander, zoo goed als de schilders van het ruime landschap, Weissenbruch en de Marissen. Mei was de wederontdekking der Hollandsche natuur. Maar de verfijnde zintuigelijkheid dezer klank- en beeldrijke poëzie voldeed toch den Hollander niet, die er het houvast der gedachte in miste.

De onstuimigheid dezer jonge kunstenaars verstoorde de Hollandsche deftigheid in de officieele letterkunde. Zoo ging de beweging van '80 tenslotte vrijwel geheel buiten ons volk om. Deze nieuwe literatuur vormde een gesloten wereld in zichzelf. Van het nationale leven, dat nu eenmaal godsdienstig en huiselijk getint was, wendde zij zich af: ‘Vervreemding van het nationale leven was voorwaarde voor de bloei van 1880.’[72)] Het Fransche naturalisme, de Engelsche poëzie van Keats en Shelley, het l'art pour l'art-beginsel, het sensitivisme, de heidensche, onchristelijke schoonheidsvereering, deze elementen die de beweging van '80 bepaalden, scheidden haar van het Hollandsche nationale leven. Aldus vormde de literatuur van '80, hoezeer er ook een dieper geestelijke eenheid aan ontbrak, toch een afzonderlijk, scherp omlijnd geheel in het leven van dien tijd. Er zijn de

gemeenschappelijke kenmerken van een hartstochtelijke liefde voor schoonheid en een even hartstochtelijke haat tegen het onschoone, een trotsch artistiek zelfbewustzijn, een vergoddelijking van de poëzie en zelfs van het dichterschap, een vernieuwde en geïntensiveerde zintuigelijkheid, een voorkeur voor bepaalde verbeeldingen, godengestalten, personifieering van abstracties, kleurverbeeldingen, een verhoogden zin voor versrhythme en nog tal van kleine trekjes, die zich in aller werk ongeveer eender voordoen, en wederzijds overgedragen worden in een onophoudelijke wisselwerking, en waaraan men de poëzie en het proza van dien tijd ontwijfelbaar herkent.

Buitenlandsche invloeden.

Onze elgen letterkunde had op de tachtigers hoofdzakelijk negatieven invloed, zij dreef hen tot verzet en critiek. Vormenden invloed ondergingen zij van buitenlandsche literatuur. Men weet dat hun groote voorbeelden Shelley en Keats waren. Reeds in de eerste jaren van De Nieuwe Gids werd deze invloed opgemerkt, en de tachtigers zelf getuigden voortdurend van hun groote bewondering voor Shelley en Keats.

Dr. Dekker heeft in zijn proefschrift ‘Die invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die 19e eeu’ dezen invloed in zijn vollen omvang nauwkeurig onderzocht, en het verband aangetoond tusschen o.a. Kloos' critische denkbeelden en Shelley's Defence, Iris en The Cloud, Mei en Endymion, Okeanos en Persephone èn Hyperion. Nog tal van andere voorbeelden van invloed en verwantschap ten opzichte van Shelley en Keats wees hij in het werk van de tachtigers aan. De vergelijking, waartoe Dr. Dekker ons aldus in de gelegenheid stelt, valt meestal ten voordeele van de Engelschen uit, maar Gorter bijv. doet toch niet onder voor den Keats van Endymion. Ook toonde Dr. Dekker aan, dat de waardeering voor Shelley en Keats, die omstreeks 1880 een hartstochtelijke vereering werd, een voorgeschiedenis heeft gehad en zich reeds voordoet bij Potgieter en Huet, bij Boissevain, Vosmaer en Pierson. Huet heeft uitvoerig over Keats geschreven (Drie voorwaarden van kunstgenot). In 1879 kwam de prachtige Hyperion-vertaling van Willem Warner van Lennep. In hetzelfde jaar bracht De Gids een, zij het onbeholpen, vertaling van Shelley's Ode to the Westwind door W. Gosler. Geheel onafhankelijk van deze toenemende vereering van Shelley en Keats, leerde Kloos hen kennen.

Eerst thans, met de beweging van '80, werden Keats en Shelley hier op volle waarde geschat. Huet beschouwde bijv. Hyperion nog geheel verstandelijk als een personificatie van den geest van de 18e eeuw. Boissevain veronderstelde dat het Alleven der Natuur erin uitgebeeld was.[73)] Het loutere spel der verbeelding konden zij in deze poëzie nog niet bewonderen. Dat juist trok de tachtigers in hooge mate aan, en daarom vereerden zij Shelley en Keats als hun meesters. Ook Wordsworth bewonderden zij;[74)] de andere Engelsche romantici Moore en Scott, en ook Byron stelden zij op een lager plan.[75)] Op Coleridge hebben zij weinig gelet. Bij Shelley en Keats vonden zij het verloren paradijs der Schoonheid terug, hier werd al hun liefde voor woordpracht en versmelodie ten volle bevredigd. De weergalooze rijkdom van rhythmen bij den dichter van Prometheus en Adonais, The Skylark en The Cloud

bracht hen in verrukking. De Nederlandsche versliteratuur scheen daarbij van een armzalige, iambische eenzijdigheid. Nergens vond hun prachtlievende vereering van het schoone en kleurrijke woord grooter voldoening dan in de plastische sculptuur van Keats' poëzie. Ook eenzelfde verheerlijking van de schoonheid en vergoddelijking der poëzie vonden zij bij deze dichters. Epipsychidion was voor Kloos als een wondersleutel tot de Schoonheid. Telkens uitte hij in zijn beschouwingen zijn onbegrensde bewondering en lyrische geestdrift ervoor. Er was overal in de poëzie van Shelly en Keats een onverzadiglijk verlangen naar onverwelkbare schoonheid. Alastor en Endymion zochten de Schoonheid als Ahasverus den Christus. Alastor was als de Odyssee van den schoonheidszoeker. Maar in de verrukking om de schoonheid ontwaakt ook de droefheid om het vergankelijke. Alle schoonheid gaat voorbij en wat eeuwig is, is onbereikbaar.

Endymion klaagt:

> There never will be a mortal man, who bent
> his appetite beyond his natal sphere
> but starved and died.

De kleine Mei verwelkt met haar oneindig verlangen als een zomerroode papaver op aarde. Het verlangen van Iris naar Zefier blijft altijd verlangen. Het verlangen

naar eeuwigheid is onvervulbaar, maar de droom van onvergankelijke schoonheid iaat den dichter niet meer vrij. Datzelfde verlangen dat Shelley en Keats zochten te bevredigen, is er ook bij Perk, bij Kloos, bij Gorter en Verwey. Toch kan men het schoonheidsideaal van de tachtigers niet met dat der Engelsche dichters op één lijn stellen. Bij Shelley heeft het een ideëelen, zedelijken inhoud. Voor Shelley wordt de schoonheid de eeuwige harmonie achter de vergankelijke wereld der verschijnselen (The sensitive plant), een geestelijke schoonheid, die zich nog niet heeft geopenbaard (Hymn to intellectual beauty), 'the veiled glory of this lampless universe', welke zich eenmaal in een gouden toekomst zal onthullen (Prometheus unbound). Voor Shelley is deze wereld 'of error, ignorance and strife, where nothing is but all things seem,'[76] de ware werkelijkheid niet. Daarachter is de eeuwige harmonie van schoonheid en liefde, en Shelley's poëzie is vol van de verwachting van haar komst op aarde. De verhouding van de menschheid tot de kosmische harmonie is zijn voornaamste motief, dat zich uitbeeldt in den toekomstdroom van een gelouterde en bevrijde menschheid, van een ontboeiden Prometheus: 'he shall be loosed and make the earth one brotherhood.' Zijn platonisch idealisme was aldus het uitgangspunt tot een machtig heilsgeloof, het geloof in de komst der Liefde op aarde,

> and never joy illumed my brow
> unlinked with hope, that thou wouldst free
> this world from its dark slavery.[77]

Ook de poëzie van Keats bevat een zedelijk element. De loutering der liefde is het motief van Endymion. Hyperion verbeeldt de zegepraal van een hooger licht over een lager. Bekend is een uitlating in een van Keats' brieven: 'I think there is nothing worth doing but doing some good to the world.' Zoo zijn er bij verwantschap diepgaande verschillen tusschen Shelley, Keats en de tachtigers. Ook het anti-christelijke en onmaatschappelijke element is slechts een schijnbare overeenkomst tusschen Shelley en de dichters van '80. Shelley bestreed het Christendom. Hij schreef, een knaap nog, zijn Necessity of Atheism. Hij veroordeelde het Christendom als een bron van ellende, de christelijke geschiedenis als 'a record of miseries and crimes.' Maar reeds als hij zijn Necessity of Atheïsm schrijft, is hij overtuigd, dat een ziel, a Spirit of Love, de beweegkracht van het heelal moet zijn. Diep in hem leefde er een aan het Christendom innig verwante liefde; later, in The Triumph of Life zou Shelley dit zelf erkennen. Ook uit zijn botsing met de maatschappij, als student al in Oxford, later in zijn huwelijk, kan men niet concludeeren dat hij een vijand der gemeenschap was en verstoken van sociaal gevoel. Shelley had integendeel, zooals hij in zijn Preface op Prometheus Unbound verklaart 'a passion for reforming the world'. Zijn Iersche reis was daar een bewijs van, zijn poëzie is het a fortiori, want Shelley's grootste daden waren zijn gedichten. Shelley muitte tegen de maatschappij, omdat hij een edeler en zuiverder gemeenschap verlangde. Hij trok zich niet in zichzelf en zijn kunst, in een 'artistic monasticism' terug.

'Bij Shelley was de onmaatschappelijkheid gedwongen, veroorzaakt door een vurig, ondoofbaar, strijdlustig optreden tegen de maatschappij, een optreden om mede te werken aan het tot stand brengen van een beter en schooner samenleving'.[78] Diepgaande studie hebben de tachtigers destijds van Shelley en Keats niet gemaakt. Zij zochten uitsluitend datgene wat hun bewondering wekte, en hebben Shelley vooral

slechts eenzijdig leeren kennen. Den vollen omvang van zijn dichterlijke persoonlijkheid hebben zij, Van Eeden uitgezonderd, niet gekend.

Dowden's Life of Shelley werd in de Spectator (1886) besproken, maar niet in De Nieuwe Gids. Men denke of Van Deyssel ooit een boek van of over Zola zou hebben overgeslagen! De Shelley-vereering der tachtigers was klaarblijkelijk meer hevig dan diep. Andere ingrijpende invloeden hebben de tachtigers niet ondergaan. Op Kloos werkte in zijn eerste jaren de invloed van Platen en Rückert, Verwey schreef zijn sonnetten onder den indruk van die van Shakespeare. Er zijn in de buitenlandsche literatuur verwante, even vroegere of gelijktijdige verschijnselen aan te wijzen zonder dat daar onmiddellijk verband mede bestaat. Dezelfde denkbeelden over kunst als de tachtigers verkondigden, hadden in Frankrijk de neo-romantici uitvoerig verdedigd. De Fransche symbolisten, en in Duitschland Stephan George en zijn groep vertoonen een dergelijk hoogmoedig individualisme en esoterisch kunstenaarschap.

Bij Maurice Barrès vindt men de ‘culte du moi’, en een consequent amoralisme.

Ook latere Engelsche dichters dan Shelley en Keats bewonderden de tachtigers, met name Browning, Swinburne en Poe; van de Fransche dichters Lamartine, De Vigny, De Musset, en Lecomte de Lisle en Verlaine. Over den laatste schreef Van Hall reeds in 1888 in De Gids, Byvanck in De Spectator. Kloos schreef eerst in 1891 over hem, in De Nieuwe Gids. Baudelaire werd weinig gelezen. Dr. Doorenbos waardeerde hem in De Spectator (1887) met voorzichtig voorbehoud. In 1884 schreef Erens in De Amsterdammer over Les Fleurs du Mal. Voor De Nieuwe Gids werd de medewerking verkregen van Barrès, Sully-Prudhomme en Huysmans. Het bezoek van Verlaine in ons land, in 1892 (November), bracht nog eens alle tachtigers samen. Verlaine was door de Hollandsche kunstenaars uitgenoodigd en hield lezingen in Den Haag, Leiden en Amsterdam. Zijn herinneringen stelde hij te boek in zijn 'Quinze jours en Hollande.' Het boekje is niet bijzonder belangrijk. Zijn kennis en indrukken van ons land zijn vluchtig, en een vooropgezette welwillendheid doet aan de beteekenis van zijn oordeel afbreuk. Hij is enthousiast over de hartelijke ontvangst, bijval en vereering, het genot van de behaaglijke eerste klas coupés, waarmee hij wel niet verwend was, en de Schiedamsche jenever. In middelmatige verzen bezingt hij Rotterdam, en Holland. Verlaine was in Den Haag de gast van den schilder Ph. Zilcken, die het portret teekende dat men voor in het boekje vindt. In Amsterdam logeerde hij bij Witsen en Isaac Israëls. Hij ontmoette Verwey, Toorop, Kloos, Van Eeden en Tak. Verwey las hem het, niet geslaagde, vers voor waarin hij een portret van Verlaine schetst. Deze vond er in 'une musique étrange, une harmonie haute, neuve.' Jan Veth schreef in De Nieuwe Gids een scherp, welgelijkend prozaportret. Verlaine deelt mede dat hem als de groote kunstenaars onder de jongeren werden genoemd Kloos, Verwey, Delang en Van Eeden.[79)] Het boekje geeft een typischen kijk op de groep kunstenaars in Amsterdam en Den Haag op het einde der Nieuwe Gids-beweging. Ook hier is weer het nauwe samengaan van schilders en schrijvers opmerkelijk.

Verhouding tot de oudere tijdgenooten.

Van de oudere tijdgenooten in hun eigen land konden slechts enkelen in de oogen der tachtigers genade vinden. De oudere generatie stierf uit in de eerste jaren van De Nieuwe Gids, men vindt in de eerste jaargangen het In Memoriam van Mevr. Bosboom-Toussaint, Busken Huet, Multatuli en weinig later van Vosmaer en Thijm. Dezen waren, met Potgieter, de auteurs der vorige generatie, die de tachtigers waardeerden of bewonderden. Ook Allard Pierson, die zelfs aan de Nieuwe Gids meegewerkt heeft en later aan het Tweemaandelijksche tijdschrift, vond waardeering.

Potgieter waardeerden zij om den gloed zijner intellectueele passie en de gedegen oorspronkelijkheid van zijn taal, doch overigens gevoelden zij zich aan hem niet verwant. Anders was het met Huet. Hem beschouwden zij als een bondgenoot. Hij was de eenige geweest, die voortdurend op het verval in onze letterkunde had gewezen, op het sterven der hooge idealen, op de vernederende onbeduidendheid van Ten Kate's hooggeroemde, 'berijmde scheppingspreek en Beets' dilettantenpoëzie.' Hij veroordeelde de dichterlijke taal der predikantenpoëzie als 'een overeengekomen, kerkelijk spraakgebruik.' Huet was ook de eenige, die hoewel

zonder diepere waardeering of begrip, toch rekening hield met de mogelijkheid welke niemand zijner generatie heeft ingezien, Multatuli en Thijm en zelfs Vosmaer niet, veel minder nog de anderen: Schimmel, Boissevain, Ten Brink, dat er een nieuwe kunst in opkomst was. Huet schreef over de Nieuwe Gids in een brief van December 1885 aan Ten Brink:

'Sommige dier jongelui zijn regt beminnelijk. Onze neef Dr. Ch. van Deventer, de jonge arts Fred. van Eeden staan, wat karakter en kundigheden betreft, hoog bij ons aangeschreven. Met hun werk dweep ik vooralsnog niet, en De Lantaarn heeft tot heden meer geest, vind ik, dan De Nieuwe Gids. Maar wat zal ik u zeggen, gij en ik, de ouderen in het algemeen, wij **voldoen** die jongelieden blijkbaar niet. Zij zoeken iets anders en iets meer. Het beste wat wij kunnen, is een onderzoek naar eigen leemten in te stellen en op onzen ouden dag aan onze zelfverbetering te gaan werken. Op die wijs zullen zij ons niet te eenemaal ontsnappen en bestaat er kans dat zij ons hun genegenheid blijven schenken. Doch dit onderwerp laat zich niet met één woord afdoen.'[80] Het klinkt gereserveerd en voorzichtig, maar Huet is toch de eenige, die de fout bij de ouderen in plaats van gemakshalve alleen bij de jongeren zoekt. Wat hij echter van de nieuwe kunst zag, heeft hem niet kunnen overtuigen, zoomin als de schilderkunst der Haagsche school hem voldeed. Perk's

Mathilde vond hij, na de verwachtingen die Kloos met zijn inleiding had opgewekt, erg tegenvallen.[81)]

De beoordeeling van verzen echter was het zwakke punt van Huet, en met reden trok Kloos zijn critische bevoegdheid in dit opzicht in twijfel. Maar niettemin bleef hij in Huet den onvermoeiden en fellen hekelaar der Hollandsche lauwheid in de literatuur eeren. Van der Goes herdacht hem in een In Memoriam, trillend van ontroering en eerbied. Het verscheen eerst in De Amsterdammer, daarna in De Nieuwe Gids.[82)] Van Hall ontzag zich niet het belachelijke bombast te noemen. Huet's weduwe legde het blad op het doodsbed, 'omdat die ingenomenheid zijn hart zou hebben verrukt.'[83)] Van der Goes schreef: 'Als men een van ons, een uit dezen vriendenkring naar het graf had gebracht, dan zouden de overgeblevenen zich niet verlatener hebben gevoeld dan nu.' Gebrek aan piëteit en loyale erkenning van werkelijke verdienste kan men den tachtigers zeker niet verwijten. Bewondering was er ook voor Multatuli. Deze had echter geen sympathie voor De Nieuwe Gids. Ondanks zijn eigen artistieke aspiratie, waarvan hij in zijn hart een hoogen dunk had, noemde hij zich een verklaard tegenstander van belletrie, vooral van poëzie. Het streven der jongeren, hun tendenzlooze kunst en schoonheidsverheerlijking kon hij niet waardeeren. In een van zijn brieven gewaagt hij, naar aanleiding van Winkler Prins, van 'de jongelui die zich te buiten gaan aan deliriumsonnetticum.'[84)]

Maar de tachtigers erkenden in Multatuli den man, die voor het eerst weer, in onze taal schrijvend, een hartstochtelijk mensch durfde wezen, die ruimte maakte voor onafhankelijke oordeelen, en een nieuwe taal sprak met een nieuwen gloed. Zij voelden zich 'aan hem zooveel verplicht als aan den vader die ons het leven heeft gegeven'. Multatuli's verdienste was volgens Kloos dat hij steeds had volgehouden, dat kunst werkelijkheid verzinnelijken moest, dat Bilderdijk haspelde en dat proza gepassioneerd praten kon zijn.

'Achter en boven de generatie van '80 staat de reuzenfiguur van Douwes Dekker, wiens woorden als een moker rondvlogen door ons literair en politiek en maatschappelijk leven' (Kloos). Kloos beschouwde in zijn jeugd Multatuli's Ideeën als een heilig boek: 'Dekker troonde in mijn 17-jarige hersens als een ideaaledel, bijna bovenmenschelijk wezen.'[85)]

Ook Van der Goes, Van Eeden en Verwey bewonderden hem.[86)] Paap volgde Multatuli na. Van Deyssel verklaarde: 'Als er één Hollander van vóór mijn geslacht is, dien ik voel te beminnen, dan is hij het.'[87)]

Anders dan tot Huet en Multatuli was de verhouding tot Vosmaer, die zich voor de nieuwe kunst zeer heeft geïnteresseerd. Toch heeft hij deze niet begrepen, al bewonderde hij Perk's sonnetten en heeft hij diens werk bij het leven en na den dood van den jongen dichter steeds geprotegeerd. Ongetwijfeld was hij vol goeden wil tegenover de jongere generatie. Hij verdedigde het sonnet tegen den aanval van Beets in De Gids.[88)]

Van Kloos nam hij de idee der eenheid van vorm en inhoud over, maar in zijn eigen beschouwingen over poëzie hield hij zich daaraan niet en waardeerde gedichten naar stoute gedachten en frisschen toon. Daarbij beging hij bovendien grove vergissingen. Hij meende bijv. dat niemand, zelfs Potgieter niet, de terzine zoo in merg en bloed had opgenomen als Mr. Jan Bohl, de dichter der beruchte Canzonen.

Op den duur werd de verhouding tusschen Kloos en Vosmaer ook minder goed dan in den tijd, toen zij samen de Perk-uitgave voorbereidden. In 1881 roemt Vosmaer Kloos in de Spectator, ook nog in 1885. Maar Kloos' critiek op Bohl's Oosterlinge lokte in 1886 een aanval van Vosmaer op De Nieuwe Gids uit. In den tweeden jaargang verklaarde Kloos, nadat Vosmaer Perk en Couperus als dichters op één lijn had gesteld, dat Flanor dwaasheid na dwaasheid zegt op den toon van iemand 'qui se croit arrivé'. In 1888 ging Kloos Vosmaer's beteekenis in een letterkundige kroniek nauwkeurig na. Hij is een figuur buiten de rhetorische school, omdat hij uit eigen macht zijn eigen dictie schiep. Hij is geen natuurdichter, maar als het ware een kunstdichter. Maar toch een dichter, alleen staand onder zijn tijdgenooten. Het stuk 'Vosmaer en de moderne Hollandsche literatuur' verkleint echter de beteekenis van Vosmaer, als beschermer der nieuwe kunst en als klassiek dichter. Het blijft immers Vosmaer's verdienste dat hij de eenige der ouderen was die Perk's talent heeft gezien, en dat hij, al moge hij dan niet diep in den geest der Oudheid zijn doorgedrongen, toch een voorbereider is

geweest van het vernieuwde klassieke element in de poëzie van '80.

Waardeering der nieuwe kunst.

Konden de jongeren dus al weinig waardeering hebben voor de oudere generatie in het algemeen, zelf ondervonden zij ook weinig sympathie en bewondering. Het ging met de nieuwe poëzie als met de schilderkunst van de Marissen; bijna algemeen werd zij miskend en bespot. Een Arnhemsche courant diende een van Perk's grotsonnetten als puzzle op; elders werden de verzen van Kloos naast die van Piet Paaltjes geplaatst. De Gids zelf gaf het slechte voorbeeld. Fortunio (Van Hall) parodieerde er Kloos' sonnetten en Verwey's Persephone, en dreef den spot met het ‘zalig zielsbedroefd zijn’. In de Spectator (1890) werden Gorters verzen geparodieerd, in dezen trant: ‘O dat een bleeke meid voor mij in de dakgoot bloeie.’ De poëzie van De Nieuwe Gids werd de richting van Doorenbos genoemd en uitgemaakt voor sentimenteel-mystieke decadentenpoëzie en ziekelijke romantiek. Algemeen was de klacht over de onbegrijpelijkheid der nieuwe kunst.

Wolfgang spotte in 1890 in de Spectator: ‘Tot heden verwaardigen zij zich nog het Nederlandsche alphabet te gebruiken, maar spoedig zal de tijd aanbreken dat zij ook hun eigen letters maken; dat past in hun stelsel.’[89)]

Het verstandigst gedroeg zich De Amsterdammer, waaraan de redacteuren van De Nieuwe Gids hadden meegewerkt. Bij het verschijnen van het eerste nummer verklaarde De Amsterdammer weliswaar dat ‘de behoefte aan een nieuw orgaan voor nieuwe denkbeelden er niet uit spreekt’, en dat ‘het nieuwe, manifesteerende, toekomstige vrijwel ontbreekt’, maar er werd ook naar waardeering getracht. Persephone heette ‘een overschoon dichtstuk’; het deed denken aan Shelley en Keats, maar was tevens ‘iets innig oorspronkelijks, dat overweldigt.’ De Kleine Johannes werd een sprookje in den trant van Andersen genoemd: het ‘overschrijdt in lengte de grenzen, welke dit genre gewoon is zich te stellen, maar is kleurig van taal, enkele malen dichterlijk.’

De Gids begroette het verschijnen van De Nieuwe Gids met de gebruikelijke diplomatieke reserve. ‘Wij zullen eens afwachten wat de heeren ons brengen en of de verschillen wel zoo groot zijn, dat er noodzakelijk een nieuw tijdschrift moest worden opgericht.’ De gangbare voorstelling dat de tachtigers er als driftige beeldenstormers op lostrokken, en als onbesuisde nieuwlichters niets of niemand ontzagen, is maar zeer ten deele juist. Van Deyssel's luidruchtige critiek trok het meest de aandacht en zoo konden dergelijke denkbeelden over De Nieuwe Gids veld winnen. Maar Kloos en Verwey gaven bezadigde, diep doordachte en gedocumenteerde critiek. Verwey's studies gingen de continuïteit in onze letterkunde na en leidden de kunst zijner dagen uit die van de 18e en 19e eeuw af. Ook de taal der tachtigers had in de eerste jaren volstrekt geen buitensporig karakter, de zgn. Nieuwe-Gidstaal ontstond eerst later. Hun houding tegenover oudere tijdgenooten was, zooals wij zagen, zoo loyaal mogelijk. Toch gingen de Nieuwe-Gidsers destijds vrij algemeen door voor ‘een bende die de edelste en beste Nederlandsche schrijvers met slijk wierp.’[90)]

Het zou lang duren tot men de beteekenis der nieuwe kunst ging inzien. Kloos' poëzie moest het voortdurend ontgelden. Soera Rana citeert in ‘Met een meeuwepluim’ (1884), in een aanteekening bij een vers op ‘Zeker Jong-Holland’, ironisch Kloos' Lilith Triumphatrix als een voorbeeld van ‘het grondeloos diep sonnet’. Bij een spreekbeurt voor de Handelsbediendenvereeniging Mercurius te Rotterdam (1885) werd Kloos' sonnet Eva voorgedragen. De spreker spoorde het publiek aan te trachten het te begrijpen. Na de voorlezing volgde, op zijn vraag of iemand het zou kunnen uitleggen, een algemeen gelach. Daarna gaf de spreker te kennen, dat het toch eigenlijk niet om te lachen was, maar om te huilen dat zulke dingen als poëzie werden uitgegeven. Het was waarlijk geen wonder, dat de tachtigers het publiek gingen verachten, hartgrondiger dan Multatuli het deed. Jarenlang werd de Nieuwe Gids in de officieele letterkunde genegeerd. In zijn Geschiedenis der Noord-Nederlandsche letteren in de 19e eeuw maakte Jan ten Brink in het geheel geen melding van het bestaan van De Nieuwe Gids, een fout die Van der Goes vergeleek met het voorbijzien van De Gids in een beschrijving der literatuurgeschiedenis van 1830 tot 1880. In 1890 verweet Jan ten Brink De Nieuwe Gids een modern pessimistisch individualisme, dat twee gevaarlijke wapenen hanteerde: ‘haat tegen anderen en liefde voor zichzelf’. In de Amsterdammer schreef hij over Van Looy, dien hij met Perk, Couperus, Hélène Swarth en Netscher in de

voorste rijen van het jonge Holland stelt.[91] Men merkt wie hij niet noemt!

In hetzelfde jaar, 1890, gaf De Spectator een plaat, getiteld 'Letterkundige bacteriologie', waarop men Prof. Koch het werk van Kloos, Verwey, Gorter en Van Deyssel ziet onderzoeken op de bacil der decadentie. Nog in 1892 kon Taco de Beer's Geschiedenis der Nederlandsche Letteren Fiore della Neve 'het hoofd der jongere dichters van den nieuwen tijd' noemen, en De Nieuwe Gids zoogoed als negeeren. De Kleine Johannes heet een 'scherpe en geniale, anti-religieuse satire', en de poëzie van Verwey, Gorter en Van Eeden 'hypnotische of suggestieve kunst.' Ondanks het voorbeeld en de actie van De Nieuwe Gids ging de oudere critiek ongestoord door met een anti-aesthetische maatstaf te meten. Wolfgang schrijft bijv. in 1890 in De Spectator naar aanleiding van een roman van Bram van Dam: 'Wij hadden de heldin toch een beter lot toegewenscht dan het offer te worden van een woesteling, en de schrijver had het in zijn macht haar een beter lot te bereiden en bij den lezer een aangenamer indruk achter te laten'! A. Ising waardeert het dat Couperus' Eline Vere zich beweegt in Haagsche families uit den deftigen stand: 'Want Couperus is een te fijn-begaafd artist om ons in onfatsoenlijke, ploertige, gemeene gezelschappen te brengen.'

Zeer langzaam drongen de nieuwe denkbeelden in de trage, groote massa door. De oude tradities handhaafden zich hardnekkig, en nog lang na het debuut zelfs van Boutens en Henriette Roland Holst verschenen er verzen van Beets.

Men kan aan De Gids de geleidelijke evolutie der nieuwe denkbeelden waarnemen. In April 1888 publiceerde Van Hall in De Gids een artikel 'Groote Geluiden', een overzicht van 15 Nieuwe Gids-afleveringen, waarin hij De Gids tegen de aanvallen der jongeren verdedigde en de bewering dat de redactie sinds 1872 zou zijn aangevuld met 'een huis vol middelmatigheden' en de Gids-poëeten en novellisten alle even onbeduidend zouden zijn, trachtte te weerleggen. Hij merkt op, dat Dr. Doorenbos na zijn bijdrage aan het eerste nummer nooit meer in De Nieuwe Gids heeft gepubliceerd. Het tijdschrift mist alle methode. Hij waarschuwt tegen het 'overboord werpen van heel den overgeleverden beeldenschat', en vervolgt:

'Dat het diepzinnige der gedachten en het edele der gevoelens niet mede in rekening zou mogen worden gebracht bij het bepalen van de waarde eens dichters, zal, hoeveel men ook hechte aan de zuiverheid en het intense der uitdrukking, moeilijk kunnen worden toegegeven.'[92] Hij waardeert De Kleine Johannes en Van Looy's reisschetsen, maar klaagt over het ergerniswekkende van Van Deyssel's talentvol geschreven roman Een Liefde en laakt Verwey's zonderlinge sonnetten. Zijn conclusie is: veel geschreeuw en weinig wol. In Augustus 1894, als De Nieuwe Gids in een crisisperiode verkeert, vat Van Hall den stand van zaken aldus samen: 'In het hoofdzakelijk lyrisch gedicht toonden Kloos, Verwey, Gorter en Van Eeden hun kracht, in het letterkundig essay en de critiek vooral Kloos en Van Eeden; Van Looy en Aletrino schreven genietbare novellistische schetsen, Van Deyssel in Menschen en Bergen, Ary Prins in Dragamosus ongenietbare elacubraties; door zijn kunstbeoordeelingen wist Veth belangstelling te wekken voor moderne kunst binnen en buiten Nederland, en allengs namen breed opgezette opstellen over sociale vraagstukken, en wijsgeerige studiën een groote plaats in het tijdschrift in beslag. De roman en het drama, kunstvormen van zoo groote beteekenis in de letterkunde van onzen tijd, bleven buiten het veld hunner artistieke werkzaamheid. Waarin de jonge mannen onderling van gevoelen

mochten verschillen, hen vereenigde een onwrikbaar geloof in eigen voortreffelijkheid en een rustig ignoreeren van nagenoeg alles was buiten hun kring in het letterkundig Nederland voorviel.' Het is gereserveerd en uit de hoogte, maar toch al een geheel andere toon dan in de jaren van Fortunio's parodieën. De Gids kenterde langzaam en onmerkbaar, diplomatisch haar prestige beschermend. Bij de verschijning van Kloos' Verzen in 1894 gaf Van Hall een bewonderende critiek in De Gids. Al vroeg waren Hélène Swarth en Couperus, ook Netscher tot De Gids toegelaten. Later werkten ook Emants en Winkler Prins en zelfs Van Eeden eraan mee. En toen Veth, Van Deventer en Couperus in de redactie kwamen, was De Gids een modern tijdschrift dat door naam en ancienniteit op den duur zelfs De Nieuwe Gids zou overvleugelen.

De kentering van De Gids personifieerde zich als het ware in Van Hall. Eenmaal als Fortunio een bespotter der nieuwe kunst, stelde hij tien jaar later de bloemlezing Dichters van Dezen Tijd samen. Ook had hij zitting in de commissie die

Kloos den Thieme-prijs toekende. Omstreeks 1890 begint De Nieuwe Gids school te maken en vindt men in verschillende tijdschriften navolging van Van Deyssel, Verwey en Kloos.

Kloos was al enkele jaren na de oprichting van De Nieuwe Gids tot de conclusie gekomen (1889) dat de revolutie 'in denken en verbeelden en voelen, in romans en in verzen, niet het minst in de taal,'[93] het zwaartepunt der Hollandsche literatuur had verplaatst. Maar in dubbel opzicht was deze conclusie voorbarig. Wel was de taal vernieuwd en de kunst op een oneindig hooger plan gebracht door Kloos en Gorter, Verwey en Van Deyssel, Van Eeden en Couperus, maar de massa was nog blind voor den bloei dezer nieuwe kunst, en in den eigen kring der kunstenaars dreigde het gevaar der verdeeldheid, een crisis waarin de groep zou scheuren en de kunst verwilderen.

Verdeeldheid en polemiek in de Nieuwe Gids.

Na enkele jaren van weergaloozen bloei, toen er telkens nieuwe en bijzondere kunstwerken verschenen, raakte De Nieuwe Gids in een impasse, die het noodzakelijk gevolg was van het hoogmoedig en eenzijdig individualisme en van de hyperconsequente taalvernieuwing. De crisis werd verhaast en verscherpt door onderlinge verdeeldheid der tachtigers, welke samenhing met sterke verschillen in aanleg en karakter. Zoolang de gemeenschappelijke strijd hen verbond, en zij niets dan schoonheid, loutere schoonheid, verlangden, zonder behoefte aan een samenvattende levensbeschouwing als kern hunner kunst, bleken die verschillen niet zoozeer.

Maar het bleef niet bij het loutere spel der verbeelding in Okeanos, Persephone en het eerste boek van Mei. In samenhang met hun kunst vormden de tachtigers zich elk een levenshouding, en daarin openbaarden zich diepgaande verschillen.

Nadat al in 1886 Paap de redactie had verlaten, volgde in '89 Albert Verwey.[94] Na de jaren van geestdrift voor de schoonheid, was hij meer en meer de behoefte gaan gevoelen aan een wijsheid, die leven en kunst dragen en omvatten kon. De sonnetten Van het Leven, die in 1889 verschenen, sloten een periode van zijn leven af, en in jaren van stilzwijgen ging hij zich voorbereiden op een nieuwe ontwikkeling. In 1890 schreef Kloos in De Nieuwe Gids zijn scherpe analyse van Verwey's dichterschap, waarin deze harde waarheden te hooren kreeg.

Een schermutseling als tusschen Van der Goes en Netscher, nadat de eerste Netscher op zijn literairen achteruitgang had gewezen, was een symptoom van toenemende antithesen in de groep van De Nieuwe Gids. Ook de besprekingen van Van Deyssel's Een Liefde wezen daarop. Kloos, Van Eeden, Van Deyssel, Van der Goes vormden geen eenheid meer en het werd allengs noodzakelijk de verschillen in breedte en diepte uiteen te zetten. Zoo begon de groote Nieuwe-Gids-polemiek. Op het eind van den vijfden jaargang, in 1890, vangt dit tournooi aan, waarin de kampioenen van De Nieuwe Gids de wapens hebben gekruist over de groote vragen: kunst en christendom, kunst en socialisme, ethiek en aesthetiek, mooi en goed. Daarbij werden de diepgaande verschillen in aanleg en overtuiging meer en meer duidelijk, en hier en daar werden sympathieën geschonden en kwetsuren toegebracht. Het

begint met Van der Goes' bespreking eener Dageraad-brochure, getiteld ‘Dominee, pastoor of rabbi?’, waarin hij het Christendom verouderd en overbodig, en een positief kwaad noemt. Hij becritiseert het door zich de gewaarwordingen voor te stellen van iemand die geheel voor het eerst den geloofsinhoud van het Christendom zou vernemen en zich dan afvroeg, hoe men al deze geloofswaarheden kon weten.

Van Eeden, in zijn artikel ‘Over de toekomst’, nam een begrijpende houding tegenover Van der Goes' standpunt aan, maar betoogde dat ‘als iemand de woorden geloof en godsdienst wilde afschaffen, het zaak was terstond met een paar nieuwe woorden gereed te zijn, om die functies der menschelijke ziel aan te duiden, die tot heden bij het gebruiken der verworpen woorden bedoeld werden en die noodzakelijk inhaerent zijn in elken mensch.’ Ons weten is altijd een reflectief, relatief gelooven. Ook kan geen mensch buiten veneratie. De onmiddellijke aanleiding tot dit stuk was Van der Goes' vertaling van Bellamy's toekomstspiegeling Looking Backward, waarover op Van der Goes' verzoek ook Allard Pierson in De Nieuwe Gids schreef. Naar aanleiding van deze vertaling schreef dan Van Deyssel, teleurgesteld door zulk werk van de hand van een man als Van der Goes, zijn bekend artikel ‘Gedachte, kunst, socialisme enz.’ Het

socialisme met zijn beginselen en problemen raakte Van Deyssel niet zoozeer, maar het ging hem om de kunst voorzoover hij deze door het socialisme bedreigd zag. Volgens hem was ‘socialisme anti-literair en literair anti-socialistisch.’ Elke poging tot nivelleering der persoonlijkheid is een aanslag op de kunst. ‘Alle literatuur is gebaseerd op het begrip der Persoonlijkheid, in tegenstelling tot dat der Gemeenschap.’ Daarom duchtte en voorzag Van Deyssel van de socialisten slechts kunsthaat, omdat zij de kunst als luxe overbodig zouden oordeelen.

Van der Goes antwoordde in een artikel ‘Over socialistische aesthetiek’. Hij, wien het met heel zijn overtuiging en heel zijn hart juist wel om het socialisme ging en eerst daarna om de kunst, besprak uitvoerig de bedoelingen en beginselen van het socialisme, alvorens tot zijn antwoord te komen: kunst en socialisme zijn elkaars vijanden niet. De aesthetiek, welke de eigenschappen en de historie van het onderscheidingsvermogen tusschen leelijk en mooi beschrijft, heeft met het socialisme, dat de naam van een maatschappelijk stelsel is, niets uitstaande. Het socialisme heeft alleen met den arbeid te maken. Socialisme staat niet tegenover individualisme, maar tegenover anarchie en kapitalisme. De eenige oprechte vrienden van een onbelemmerd individualisme zijn de socialisten. Ongetwijfeld zal dit artikel veel van Van Deyssel's min of meer dilettantische meeningen en uiteenzettingen hebben rechtgezet, maar een groot verschil bleef toch bestaan, daar tenslotte de een zich om de gemeenschap niet bekommerde terwille van zijn kunst, terwijl de ander, zoolang het de gemeenschap niet goed ging, weinig ophad met den individualistischen welstand der kunst buiten de gemeenschap om.

Van Eeden koos een gemiddeld standpunt tusschen de beide anderen in een artikel ‘Humaniteit’. Hij achtte niet, als Van Deyssel, artist en socialist een volstrekte tegenstelling. Socialist of in ruimeren zin socialistisch gezind waren tal van kunstenaars: Shelley, Rousseau, Hugo, Heine, Swinburne, en zelfs Verlaine was in 1871 communard. In dezelfde persoonlijkheid bestaat tusschen beide hoedanigheden een onophoudelijke spanning, die niet verminderen kan noch mag. Dichters hebben de menschheid lief, en zij bevinden haar die liefde niet waard. Zij hebben als romantici gedweept, maar hun menschenliefde is ontgoocheld. In hun verbittering en wereldsmart hebben zij haar gevloekt en gesmaad, omdat zij tegen deze teleurstelling niet bestand waren. Zij hebben zich hoog en eenzaam boven de menschheid gesteld. Voor alle dichters bestaat dit conflict, maar er moet een oplossing zijn. De aan elken artist eigen hooghartige en hardnekkige aristocratie en de menschenliefde moeten elkaar vinden. Het poëtische, artistieke werk is een daad van liefde en uit deze liefde moet de dichter zijn afkeer overwinnen. Zijn menschenliefde is een ‘victoire de dégouts’ (De Goncourt). Zijn actieve liefde en zijn renunciatie van de banale wereld terwille van zijn ikheid, waarin hij het goddelijke zoekt, zij kunnen niet buiten elkander, opdat de dichter zich niet verlage of verhooge in zijn gemeenzaamheid of zijn eenzaamheid. Gestadig moet hij goeddoen aan wat hij gestadig execreert.

Van Eeden, zelf door en door artist, zag duidelijk de gevaren in, zoowel van nivelleering als van hooghartige afzondering. Hij voorzag het isolement der tachtigers.

In het zich steeds uitbreidend debat mengde zich nu Kloos, apodictisch, beslist en beslissend tegenover de eerdere woordvoerders Van Eeden, Van der Goes en Van Deyssel. Reeds de titel gaf zich te verstaan als het laatste en onweerlegbare woord in de opgeworpen vragen: Verleden, heden en toekomst. Het stuk was opgedragen aan Dr. Doorenbos.

Het leven wordt altijd-door, en zijn eenige bedoeling is zelfopgroei. In dit machtige, goddelijke organisme is goed en kwaad een wezenlooze fictie, alleen bestaande in het denken, door eigen beperktheid. Voor den mensch als hij denkt, is alles schadelijk of nuttig; voor den mensch als hij voelt, is alles leelijk of schoon, Hieraan alleen heeft men de daden der menschen te toetsen. Uitdrukkingen als: hij is een goed mensch, moeten vervallen uit de taal.[95)] Schoonheid is het leven in zijn fijnste essence, waar het leven toe zal worden, in Gods groote worsteling, in de lengte der tijden hoe langer hoe meer waarachtiglijk. Schoonheid is de hoogste Wet van het zijn.

Zoo wordt de schoonheidsvereering van den kunstenaar een schoonheidsdienst, een belijdenis, een universeele wereldbeschouwing. Voor Kloos verving de schoonheid de goedheid, welke hij opvatte als een wetgeving van zedemeesters. Kloos

heeft dus ook philosophisch de laatste consequenties van het schoonheidsbeginsel aanvaard. Hij verwerpt het Christendom, als een leer, niet gebaseerd op de natuurlijke geaardheid der menschen, een negatie van den mensch zooals hij is en zich ontwikkelt, telkens zich opstuwend in den strijd des levens tot een hoogere mooiheid, tot een mindere leelijkheid. Het Christendom wil niet het menschelijke leven in zijn gang en ontwikkeling, het Christendom wil den dood. Het is schadelijk voor de menschen, omdat het hen geen menschen laat wezen in de dierlijke evolutie van Protaplasma-cel tot God. Het preekt boete en onthouding en deemoedig geduld. Het is een correctief, geen openbaring des Levens.

'Omdat ik het Christendom niet noodig heb, ik rijklevende, daarom haat ik het tot den dood.'[96)] Dr. Kalff Jr. merkte reeds op, dat Kloos dit later niet liet herdrukken!

Ook de humaniteitsleer van Van Eeden wees Kloos af. Naar zijn meening veronderstelde zij een emotie, die tot object de geheele menschheid zou hebben. Dit ware een millioenmalige overdrijving van het eene hoofdmotief van het menschelijke handelen, de sympathie, die het andere hoofdmotief, de zucht tot zelfbehoud geheel werkeloos zou maken en uit zou moeten loopen op de algeheele vernietiging van het eigen Ik. De humaniteit is de idee van het Christendom, die nu, zonder God en Duivel en Onsterfelijkheid, toch weer zijn hoofd opsteekt. En zoo was dan het hooge woord eruit: 'O dat vervloekte, dat ergerlijke Christendom!'

Van Eeden antwoordde, indirect in een stuk over Engelsch proza, nl. Kipling's The Light that Failed. Zijn antwoord was vaag en omwonden, soms railleerend, op den rand van ietwat superieure spot. Als vroeger moest o.a. ook Zola het weer ontgelden: 'In het voorgewende streven naar de niets ontziende waarheid werkt onbewust de allerverderfelijkste attractie naar het onreine.'

Van Eeden's antwoord ontstemde Kloos, door toon en inhoud beide en hij vroeg opheldering, rechtuit, scherp, van artist tot artist. En Van Eeden antwoordde, op hoogen toon eerst zijn vrijheid opeischend en zich onttrekkend aan vaderlijke berispingen van de zijde van Kloos. Daarna verklaart hij: er is maar één ding dat hij belangrijk vindt boven alles; waarvoor hij leeft en weet waarachtig te leven. Dat is zijn God, dat is het Goede. Het ethisch-schoone is het goede, le droit chemin, de Weg tot God. Goed, zonder begrip van nuttigheid, is een hooger kwalificatie van schoon. Kloos' denkbeelden in zijn artikel 'Heden, Verleden en Toekomst' zijn of onrijp als wijsheid of de uiting van een aan Van Eeden niet sympathieke ziel. Maar hij betwijfelt of dit de geheele Kloos is. En na den heftigen strijd der meeningen, bevestigt hij dan zijn onveranderlijke vriendschap. Van Deyssel beantwoordde Van der Goes in een tweede philosophietje over het Socialisme, belangrijker als proza dan als beschouwing. Hij, de l'art pour l'artkunstenaar in hart en ziel, uitte zijn haat tegen het socialisme.

De maatschappij was hem onverschillig als het de kunst maar wel ging; de Literatuur is tegen het gereglementeerde en gouvernementeele, het socialisme is het universeel gereglementeerde en gouvernementeele. Socialisme is voortzetting, uitbreiding en verergering van bourgeoisie. En daarom haat Van Deyssel het nog eens zoozeer als hij de bourgeoisie haat. 'Want wie begrijpt niet dat, als wij zoo de bourgeoisie verafschuwen, als wij God danken, dat wij de uniforme bourgeoisbeschaving kunnen ontvluchten door eens heerlijk bij boeren te gaan leven, of bij hoeren of bij onbeschofte fabrieksmenschen of wilden, wie begrijpt niet dat wij, die ons voelen priesters, clowns, koningen en narren, goden, duivelen, zonnen

en zwijnen, maar in alles het tegenovergestelde van bourgeois, - wie begrijpt niet, dat wij waarachtig ons leven niet zullen gaan wagen om aan de wording mee te helpen eener wereld, waarin al de levende menschen uniforme bourgeois zouden zijn?'

Met opzet ging Van Deyssel uitdagend en kwetsend te werk om tot elken prijs te bewijzen, dat niets hem aanging buiten de eenige en uitsluitende, de kunst, de schoonheid uit en voor het individu, het geluk van den kunstenaar alleen. Nut en verdienste raakten hem niet. 'Ik verafschuw verdienstelijke lieden, geleerden en weters, mieren en mest en ik bemin fatten, koffiehuishouders, pauwen en regenbogen. De bourgeoisie is vermolmd, de wereld stijlloos geworden. Het Middeneeuwsche Monotheïsme is de laatste wereldstijl geweest, stijl van denken en stijl van leven, en in al wat daarna gekomen is, is een langzame verontstijling te merken, totdat de heele boel geëindigd is met zich te vernietigen in de volkomen

stijlloosheid van materialisme en socialisme (utilistisch positivisme). Zoolang de nieuwe stijl er niet is, houd ik mij aan het laatste overblijfsel van den ouden wereldstijl, en dat is alleen te vinden bij de bourgeoisie.'

Van der Goes antwoordde uit een totaal andere gedachtenwereld. Hij zette zijn Studies in socialisme voort op breeden grondslag, zijn denkbeelden uiteenzettend ook op geheel ander gebied dan het ondergeschikte der aesthetica. Van Deyssel begeerde hij niet te volgen in de verheerlijking van datgene wat deze tegelijk verguisde en als verworden beschouwde. Hoe kan men het met zijn kunst uithouden bij een bourgeoisie als Van Deyssel schildert, en tegelijk Van Deyssel zijn! 'Kunstenaarschap zal nooit een algemeenheid kunnen zijn, maar toch mag het evenmin een monopolie wezen.' Hij ziet plaats voor de hypothese, dat de kunst, de thans eenig mogelijke of tenminste meest volkomen verzinnelijking van de schoonheid, zal overgaan in een andere meer onmiddellijke aanraking van de schoonheid met de menschelijke ziel. In die hypothese is geen ruimte voor het begrip artist. Afzonderlijk artist-zijn, hoe eerbiedwaardig ook in deze maatschappij, schijnt hem onvereenigbaar met een hoogere beschaving. In plaats van een verdwijning der kunst, verwacht Van der Goes in de socialistische maatschappij een toeneming der ontvankelijkheid voor schoonheid, en van het schoonheidscheppend vermogen.

In zijn breeden opzet was de polemiek een machtig schouwspel geworden. Twee groote, contemporaine stroomingen, beide tegenstrijdig met de burgerlijke conventionaliteit der voorgaande generatie, een artistieke en een sociale beweging hadden hun jonge krachten aan elkaar gemeten. Twee richtingen teekenden zich principieel uiteenloopend af. De Nieuwe Gids handhaafde haar artistiek standpunt, dat sommigen van haar voornaamste medewerkers thans openlijk verlieten. De verschillen binnen de Nieuwe Gidskring waren thans duidelijk afgebakend, en men kon nu scherp de puur individualistische aesthetiek van Kloos en Van Deyssel, het ethisch-humanistische individualisme van Van Eeden en het socialisme van Van der Goes onderscheiden. Van de persoonlijke wrijving, die deze polemiek tusschen Kloos en Van Eeden meebracht, bleef een zekere animositeit, een bedwongen rancune over. De breuk tusschen hen beiden was onvermijdelijk geworden. De verschillen in persoonlijkheid en overtuiging, eenigszins te vergelijken met die tusschen Keats en Shelley, veroorzaakten een toenemende verwijdering. Van Eeden zelf lokte de breuk uit, op wonderlijke wijze.

Door het analytisch en niet geheel zonder wantrouwen geschreven artikel van Kloos over hem was Van Eeden het voorwerp geworden van critiek en besprekingen. Nu ensceneerde hij zelf een listige zelfcritiek, het bekende stuk 'Aan den heer Fred. v. Eeden', door Lieven Nijland (Dec. 1891). Het zou zijn nog verborgen tegenstanders uit hun tent lokken, hij zou de instemming en moeilijk verholen vreugde over dezen aanval van onbekende zijde in den kring zelf van De Nieuwe Gids kunnen waarnemen. De bezwaren en grieven, die langzamerhand in zijn vriendenkring tegen hem waren gerezen, kleedde hij voorzichtig in en bracht ze als zachte verwijten voor het licht. Lieven Nijland verweet Van Eeden den beschermenden en hautainen toon tegenover zijn gelijken, een zedelijke censuur matigde deze zich meer en meer aan tegenover zijn medeartisten, zijn eigen figuur ving daarbij het volle licht van ideale menschelijkheid, altijd droeg hij zorg de onbaatzuchtigheid en zuiverheid zijner intenties aan den lezer en den becritiseerde te verzekeren, maar zijn verborgen bedoeling was zoo zuiver niet. Ook zorgde Van Eeden ervoor de gunst van het publiek

niet te verliezen en tegelijk bij zijn vrienden niet ten achter te blijven. Van Eeden hield een wit voetje: hij wilde een groot mensch zijn en een groot kunstenaar, maar zijn werk verraadde de inspanning om die schijnhouding te bewaren. Hij affecteerde en exposeerde eigenschappen en vermogens, die hij zou wenschen te bezitten, maar nog niet bezat. Hij kon zijn tijd niet afwachten. Hij moest nu zijn praten en poseeren en beloven maar eens staken en uit dien hoogen Wil werkelijk gaan dóen -. Het waren pijnlijke waarheden, maar alle weer streelend verzacht door de ingenomenheid met zijn zelfkennis, die door Van Eeden's stuk heenschemert.

De redactie van De Nieuwe Gids nam het artikel van den imaginairen heer Lieven Nijland te goeder trouw op (1892). In 1893 verscheen van de hand van Van Eeden een fragment van Johannes Viator in De Nieuwe Gids, eveneens door Lieven Nijland aangeboden. Na een poging van Kloos om den heer Lieven Nijland te bezoeken, volgde de ontknooping. Volgens Van Eeden zou deze in de redactie-

vergadering, volgens Boeken onder vier oogen tusschen Kloos en Van Eeden hebben plaatsgevonden. De mystificatie werd oogenschijnlijk door de andere redactieleden als een kostelijke grap opgevat, maar zij zette bij Kloos toch kwaad bloed. En toen kort daarna Van Eeden, Van der Goes en Tak, die sinds 1890 mederedacteur was, door Kloos aan den kant werden gezet, stortte Kloos de fiolen van zijn toorn en ergernis hoonend over Van Eeden uit. In den beruchten jaargang 1894 van De Nieuwe Gids staan Kloos' giftig hatelijke Gedachten en aphorismen over Van Eeden en zijn schimpsonnetten. Met blinden, onbeheerschten haat gaat Kloos na jaren van verkropte ergernis tegen Van Eeden te keer. De vijandschap, die uit een vroeger intieme vriendschap was ontstaan, is door de jaren geluwd, maar tot een werkelijke verzoening is het nooit gekomen. Kloos schreef later, rustig terugziende op de stormen van 1890-'94: ‘Vroegere redacteuren gingen heen, omdat jeugdig bloed bruisen kan, en het leven tenslotte van elkaar neemt, wat niet bij elkaar past.’[97)]

In 1914 hadden Kloos, Van Eeden en Smit Kleine zitting in een huldigingscomité voor Carmen Sylva. Maar nog bij de huldiging van Kloos met diens zestigsten verjaardag, was de bitterheid Van Eeden te machtig en zeide hij zure onaangenaamheden in sonnetten, in De Amsterdammer. Echter in het laatste der Zes verminkte sonnetten aan een verloren vriend, klinkt er iets van andere gezindheid door:[98)]

> Laat mij nog eenmaal U met zachtheid noemen,
> mijn vriend van jaren her, eens zoo nabij.
> Wie ben ik, dat ik tegen U zou roemen?
> Wie pleit mij van der hoogmoed zonde vrij?
> Verteederd is mijn hart, mijn lippen beeven,
> hoe vluchtig is ons nietige bestaan.
> Laat m'eenmaal nog mijn vriendenhand U geeven -
> wij waren beiden offers van den waan -
>
> Hoe hebben wij gedoold, geleefd, geleeden!
> Nu staan wij beiden aan des grafkuils rand.
> Vergeef wat U mijn woorden lijden deeden,
> tot weerzien dan - in 't beeter Vaderland.

De crisis van het tijdschrift.

In den loop van 1892/93 waren de spanningen in de redactie van De Nieuwe Gids ontstaan. De jaargang 1893 bevatte veel knoeiwerk. Van de hand van Kloos verscheen er slechts één korte letterkundige kroniek. Weliswaar ook een groot aantal verzen, maar daarbij waren verscheidene oudere, al eerder in De Spectator en Astrea verschenen, verder het vervolg van Okeanos, Sappho en een herdruk van Rhodopis. In den loop van dezen 8en jaargang was er sprake van geweest, dat Gorter met Kloos de letterkundige rubriek voortaan zou verzorgen. Nadat men het er eerst over eens was geworden, verzette Kloos zich er toch tegen en liet het redactiebesluit onuitgevoerd.[99)] Dit was voor Van Eeden en Tak aanleiding te verzoeken met ingang van den volgenden jaargang slechts als medewerkers aan De Nieuwe Gids verbonden te blijven. Kloos liet het eerste nummer van den 9en jaargang (Oct. 1893) dus zonder

de namen van Van Eeden en Tak als redacteuren, maar ook zonder dien van Van der Goes verschijnen, hoewel deze zijn redacteurschap niet had opgezegd. De lezers werden over deze gebeurtenissen niet ingelicht, maar de nieuwe jaargang opende ostentatief met Kloos' sonnet ‘Zelfbewustzijn, voor de jongste generatie’. Een half jaar later, in April 1894, toen Kloos de nieuwe reeks der Nieuwe Gids-jaargangen liet ingaan, legde hij van een en ander op zeer onvoldoende wijze rekenschap af. In zijn inleiding wijdde hij een woord van dank aan de redacteuren, die nu hun werk was gedaan, de taak verder aan den eersten leider overlieten. Ook gewaagde hij van de goede vriendschap! Kloos verkreeg nu de medewerking van Boeken en Tideman voor de leiding van De Nieuwe Gids. Zoo werd de jaargang 1894 een ruïne. Kloos ging schimpend en hoonend tegen al zijn vroegere bondgenooten te keer, en Tideman, als de ordinaire handlanger van een edelman aan lager wal, deed dapper mee en huldigde intusschen Kloos op weerzinwekkende wijze. Hij was niet meer dan een onbeteekenend, verfoeilijk epigoon, een slecht poëet en een zwaarwichtig essayist met grootsche allures. De débacle was volslagen. Behalve Kloos' deerniswekkende scheldsonnetten, de schandelijke, onhebbelijke kritieken van Tideman en zijn

onbegaanbare Stemmingsalleeën, verschenen er waardelooze verzen van Stella Violantina (Lucie Broedelet), kinderkrabbeltjes op rijm, brabbelverzen van Boeken, zwakke verzen uit de nalatenschap van Perk. Het zou een verzameling waardeloos bedrukt papier zijn, als daar niet tusschen verdwaald gingen een klare studie van Van Deventer over het Symposion en het tweede van Van Looy's Feesten, beide echter onrechtmatig verkregen bijdragen, en ook het debuut van Leopold, het fijne, wiegende Scherzo.

Van der Goes had, nadat zijn naam als redacteur was geschrapt, geen opheldering gekregen, maar slechts een welwillend, ontwijkend antwoord. Hij wilde daarop, met Van Eeden en Verwey in hun hoedanigheid van medestichters en -eigenaren van De Nieuwe Gids, tegenover Kloos optreden. Van Eeden gaf hem daartoe volmacht. Verwey echter meende dat het formeel recht van de eigenaars niet tegen het moreel recht van Kloos als leider opwoog, en dat het niet gerechtvaardigd zou zijn Kloos als redacteur-secretaris af te zetten (brief van Verwey aan Van der Goes, 2 Nov. 1893). Bovendien achtte hij zelfs het formeel recht van zichzelf en Van Eeden door het uittreden uit de redactie tot een minimum teruggebracht. Ook Van Deyssel ging niet in op Van der Goes' plan om namens de eigenaren een nieuwe redactie samen te stellen en wenschte geen deel te hebben aan eenige oppositie tegen Kloos. Hij wilde alleen tot de redactie toetreden, wanneer Kloos secretaris bleef. De uitgever hield zich aan Kloos, daar alleen deze tegenover hem als eigenaar was opgetreden.

Van der Goes wilde het tijdschrift tot elken prijs redden, vooral ook omdat het het orgaan der socialistische jongeren was. Toen in 1894 De Nieuwe Gids al dieper te zinken bleek, achtte ook Verwey het oogenblik voor ingrijpen gekomen. Een gesprek van den uitgever en Verwey met Kloos bewees dat een schikking onmogelijk was. Kloos had het redacteur-secretariaat aan den onbekwamen en roekeloozen Tideman overgedragen, en dit konden de, voor de aandeelhouders nog aansprakelijke, mede-eigenaren niet op zich laten zitten; vandaar Verwey's actie. Eigenaren en medewerkers van De Nieuwe Gids achtten den tijd daar voor een reorganisatie van het tijdschrift, dat met de nieuwe samenstelling der redactie en een snel bij honderden slinkend abonnétal den ondergang nabij was. Gorter, Veth, Van Deventer, Van Deyssel, Ary Prins, Van Looy, Aletrino, al deze medewerkers stonden door den loop der zaken thans buiten het tijdschrift, dat hun zoo ter harte ging. Het moreele recht van Kloos verviel, nu hij het tijdschrift liet verknoeien. Eigenaren, medewerkers en uitgevers werden het eens, en zoo werd Kloos verzocht een vergadering van uitgever en eigenaren-redacteuren bij te wonen tot samenstelling van het Aprilnummer 1894. Maar Kloos weigerde, en Van Eeden, Verwey en Van der Goes verboden nu den uitgever, op diens verzoek, De Nieuwe Gids anders dan met hun goedkeuring uit te geven. Verwey ging hard aan 't werk en kreeg copy van Van Looy, Van Deventer en Van Deyssel. Het nummer zou verschijnen, maar Tideman haalde de copy, ondanks protest van den drukker, weg. Het eenige goede wat er in den jaargang 1894 van De Nieuwe Gids verscheen, was dus gestolen! Volgens Tideman zelf deed deze ‘als redacteursecretaris van het eenige tijdschrift De Nieuwe Gids op dat oogenblik in Holland, zijn plicht door de copy te naasten.’[100)] Een verbod van Van Deyssel en Van Looy hun copy aldus uit te geven, werd genegeerd;[101)] in De Telegraaf kwamen zij hierop terug.

Versluys had zich dus aan de afspraak niet gehouden. Een gesprek met Van Eeden, die inmiddels zijn volmacht aan Van der Goes had ingetrokken, had hem van gedachten doen veranderen. Van Eeden voelde niet meer voor samenwerking met Verwey, gebelgd als hij was na diens stuk tegen Ellen en Johannes Viator, en koos liever geen partij tusschen Verwey en Kloos, nu die immers zijn werk 'even essentieel antipathiek gezind' bleken.[102)] Van Eeden had er genoeg van, hij wilde met rust gelaten worden. Dit kon, want Verwey verzekerde hem, dat de opdracht van Verwey en Van der Goes aan Versluys voldoende was, zoodat deze er rustig buiten kon blijven. Maar in plaats van dit te doen ging hij Versluys meedeelen, dat hij zijn volmacht introk. Inplaats van zich er werkelijk buiten te houden, deed hij dus de zaak met opzet mislukken.[103)] Van Eeden trof daarmee Verwey, die hem het laatst zoo gevoelig had geraakt in zijn brochure. Zoo ging De Nieuwe Gids op den verkeerden weg voort, en was, al verklaarde Kloos in de inleiding tot de tweede reeks jaargangen (Mei 1894) dat een nieuw geslacht haar onder zijn opperbestuur zou doen voortleven, spoedig niet meer te redden.

Nog geen half jaar later moest de uitgave gestaakt worden. Een voordeel daarvan was het roemloos verdwijnen van Tideman. De andere eigenaren van het tijdschrift hadden na de mislukte poging tot herstel van De Nieuwe Gids, van verder optreden afgezien. In een vergadering bij Van der Goes, waar o.a. Gorter, Van Deventer en Aletrino aanwezig waren, was men dit overeengekomen, maar tevens besloot men het oude orgaan te vervangen. In 1895 werd dit plan verwezenlijkt, en kwam het Tweemaandelijksch Tijdschrift, onder redactie van Verwey en Van Deyssel tot stand, en met medewerking van Aletrino, Bolland, Erens, Van der Goes, Hélène Swarth, Henriette van der Schalk, Wibaut, Veth, allen oud-medewerkers van De Nieuwe Gids. Het wilde volgens de inleiding ‘een spiegel van den tijd’ zijn. Maar ook De Nieuwe Gids werd hersteld, en bij Van Looy uitgegeven. Van der Goes werd zelfs aangezocht als redacteur. Geleidelijk kwam het tijdschrift er weer bovenop. Het kreeg zelfs de medewerking van Van Looy, Van der Goes, Tak, Mijnssen en Leopold terug. Maar de nieuwe gids was het niet meer, en zou het ook nooit meer worden.

De crisis der literatuur.

De ontreddering van De Nieuwe Gids, die in wankunst, en door twisten en kuiperijen te gronde ging, hing natuurlijk ten nauwste samen met de crisis, die de kunst in de jaren 1890-'94 doormaakte. De cardinale fout der tachtigers was het eenzijdig individualisme, de isoleering van het kunstenaarschap, als een aparte staat van menschzijn, de verheerlijking der abstracte Schoonheid als een van het leven af te scheiden afzonderlijkheid. Dit was niet meer het ware en groote individualisme van den kunstenaar, die het leven door zich laat gaan en het weer van zich geeft, veranderd en verinnigd in de tinten zijner persoonlijkheid. Dit was een eng individualisme, op zichzelf teruggetrokken en zich uithollend. Zoolang zij uit eigen kracht konden putten, behield hun kunst haar intensiteit, maar toen die krachten waren opgeteerd en niet uit het leven vernieuwd en gevoed werden, werd zij spoedig geborneerd en onbelangrijk. Ook de tijd begunstigde een dergelijk klein individualisme niet. De opkomst van een intense sociale belangstelling is mede een der externe factoren geweest, die het einde der beweging van '80 verhaast hebben. Na een kortstondigen, weergaloozen bloei ging zij aan haar eigen consequenties ten onder.

Op twee wijzen liep de Nieuwe-Gidsbeweging dood: eenerzijds in een matelooze overschatting der belangrijkheid van eigen minutieuse stemmingovergangen, in de irriteerende expressie van extreme, hyper-aparte en verre van intens-menschelijke gemoedsbeweginkjes, anderzijds in een taal zonder verdere uitdrukkings-mogelijkheden, een in onverstaanbaarheid eindigend klanksensitivisme. Of korter: een tot het uiterst verfijnd gevoel in ondoorgrondelijke expressie (Gorter) en een maar al te duidelijke en onaesthetische expressie van minderwaardig gevoel (Kloos, Boeken, Tideman). Er kwam een poëzie van stemmingsalleeën, verzen werden instantané's van vluchtige gemoedstoestanden, waarvan de belangwekkendheid slechts door den naam van den auteur kon worden gesuggereerd. In het proza was er een dergelijk voorkeurloos waarnemingsfanatisme geweest. Dit was de onmiddellijke reactie op de literatuur der oudere generatie, die de wereld alleen qualitatief naar moreele en godsdienstige en nationale maatstaven had gemeten. Het

consequente naturalisme liet elke qualitatieve conceptie van het leven los en gaf de waargenomen wereld objectief weer als een toevallige indrukkenreeks, zonder gradueering, zonder onderscheid van hoog en laag, gehalte en soort. Van Deyssel gaf in Menschen en Bergen, volgens de uiterste consequenties van het l'art pour l'art en de indifferentie van het onderwerp voor den kunstenaar, zijn indrukkeninventaris van het alledaagsche leven, menschen, dingen, bewegingen, kleuren, lijnen, vlakken en hun onderlinge verbindingen, opschuivend in een eindelooze, doodelijk vermoeiende en doodelijk vervelende rij, het meesterlijk maar zielloos epos van eten, vork en lepel hanteeren, slikken, de ontzielde beschrijvingskunst van alles wat met elkaar de wereld heet. Voor alles de equivalente woorden te vinden, dat was Van Deyssel's hartstocht. Zijn kunst was een onophoudelijk inruilen van zintuigelijke indrukken voor woorden, woorden. Van Deyssel was verliefd op het woord om het woord zelf. Zijn belijdenis was dezelfde als van d'Annunzio in 1895: divina e la Parola. Hij streelde zich met ‘al die kleine woordminnarijen, dat zien van de taal als een kristallen stad’, genoot van ‘de onbesmet artistieke drift voor de taal’. Hij trachtte de woorden van abstracte symbolen tot zinnelijke wezens om te scheppen, maar bemerkte al spoedig dat de taal niet sensitief genoeg was om de fijnst vervezelde gewaarwordingen te

verzinnelijken. En toen hij van de naturalistische beschrijvingskunst zijner waarnemingen op de duizendmaal subtieler verbeeldingskunst zijner fijnste, eigenste gewaarwordingen, zijner individueelste sensaties overging, kon de gegeven taal met haar stijlmiddelen hem niet meer voldoen. Proza en poëzie, langen tijd zeer uiteenloopend van karakter, naderden elkaar nu kort na 1890 in het sensitivisme, de klankkunst, die de woordkunst ging vervangen, om het uiterst eigene in de taal te suggereeren.

De subtiele harmonie van eigen klankleven en abstracte beteekenis in het woord was voor de sensitivisten nog niet zuiver genoeg; er waren nieuwe woorden, andere klankverbanden noodig om de inwendigste gemoedsbewegingen uit te drukken, om de fijnste bewegings- en kleurverschillen der buitenwereld in de taal te bepalen. Zij vonden de klankkoppelingen uit, die als licht-woorden, als kleurwoorden dienst moeten doen. Zij vergden van de taal het onmogelijke.

Kloos had destijds geschreven: ‘Geen dichter natuurlijk ontkomt geheel en al aan den invloed van het bestaande: daartoe zit het bederf te diep in de taal, die zoo oud is; en wie in alles, tot in de onderdeelen der woorden, direct en eigenlijk en juist wilde zijn, hij zou geen mond meer mogen open doen, of een taal op zijn eigen houtje moeten maken, die dan alleen door eenige gelijk georganiseerden werd verstaan.’[104)]

Ook Verwey stelde in 1884 vast: ‘Slechts zeer zelden zal een dichter in staat zijn een nieuw woord te maken, dat een nieuw gevoel voor hem uitdrukt.’[105)]

Van der Goes zag het aankomen, dat de kunst der tachtigers op onbegaanbare en doodloopende wegen raakte. Nog vóór de sensitivistische anarchie van Van Deyssel, Gorter en Delang omstreeks 1893, schreef hij: ‘Hoe meer eigen de kunst zal worden, hoe onbegrijpelijker. De kunst wordt ieders aparte taal. Zij zal eindingen met zoo hoog-eigen te worden, dat zij elke concessie aan de noodzakelijkheid om zich te bedienen van teekenen, die anderen zouden gebruiken voor hunne impressies, dat zij elke concessie aan het traditioneele zal verwerpen. Elke uitdrukking in taal nu, is een zoodanige concessie; nu al strijden de artisten ertegen dat men zijn aandoeningen in zulke woorden zou zeggen; dat kunnen, vinden zij, niet de teekenen zijn van eigen hooren en zien. Dit, doorgevoerd, maakt aan de kunst een einde. Voor compleet-eigen hooren en zien kunnen alleen compleeteigen figuren staan, oogenbliks-bloemen die verwelken als zij uit de moederaarde van des dichters ziel omhoog breken, die geen leven kunnen leiden buiten de warmte, die hen heeft voortgebracht in het binnenste van den poëet. Zij kunnen niet bestaan in den ijskelder, waar men de tot woorden gestolde grove impressies van de dagelijksche dingen bewaart. Zoolang er een Kunst zal zijn, kan aan dien eisch van de moderne artisten niet worden voldaan.’[106)]

Van der Goes' voorspelling kwam uit. Het sensitivisme van Gorter en Van Deyssel weigerde inderdaad elke concessie aan het traditioneele en richtte zich daardoor te gronde. Het was een dubbel isolement: de kunstenaar isoleerde zich in zijn apartst-eigene sensatie, en isoleerde dan deze opnieuw in een voor elk begrip ondoordringbare taal. Met het tot het uiterste verhoogd zintuigelijk taalgevoel der sensitivisten was tenslotte voor de kunst evenmin iets uit te richten als met het logisch verstandelijk taalbegrip der rhetorici. Slechts vlagen en flitsen van schoonheid braken er nog uit de taal. Het proces der reactie op de star-conventioneele dichterlijke taal was voortgeschreden tot het andere uiterste, de conventielooze taalanarchie. Het een

was nog géén kunst, het andere geen kunst meer. Er moesten weer andere wegen voor het proza en de poëzie gezocht worden, binnen de natuurlijke en onophefbare grenzen der taal. In een vijftiental jaren was het gebied der taal geheel omgewoeld, maar ook voldoende bewerkt en bevrucht om een nieuwe kunst mogelijk te maken. Ondanks de débacle van het tijdschrift in 1893, ondanks de instorting der kunst van Kloos, van Gortér, van Verwey was De Nieuwe Gids toch een overwinning. Er was een nieuw kunstbegrip, een nieuw schoonheidsverlangen en een nieuwe schoonheid. Langzaam redden zich de leiders van de Nieuwe Gidsbeweging uit de impasse waarin zij waren geraakt, en jongere kunstenaars bouwden op hun werk voort.

In 1894, het jaar waarin Kloos zijn Verzen bundelde en zijn kritieken samenvatte in zijn Veertien Jaar, verschenen de eerste verzen van Boutens, en een jaar later de Sonnetten en Verzen in terzinen van Henriette van der Schalk. Daarmede ging onze literatuur een nieuwe periode in, onmiddellijk voortvloeiend uit de beweging van '80, die nu een afgesloten episode was geworden.

Eindnoten:

1) Willem Kloos. Binnengedachten, 76; N. Gids 1925 I, pag. 49.
2) A. Verwey. Nieuwe Gids 1889 I, pag. 219.
3) Julius de Boer. Gedenkboek v/d Nieuwe Gids 1910, pag. 17.
4) id. id. id.
5) F. Netscher, Het daghet uyt den Oosten, N.G. le jrg. II, pag. 340.
6) A. Verwey, N. Gids 1889, I, pag. 221.
7) Busken Huet. Litt. Fant. en Kritieken, dl. 22, pag. 201.
8) Ter Burch schreef het, dank zij Van Deyssel, berucht geworden Willem Norèl, dat in De Gids verscheen.
9) Busken Huet, Litt. Fant. en Kritieken, dl. 7, pag. 127.
10) De Ned. Spectator 1884, pag. 317.
11) De Ned. Spectator 1886.
12) Busken Huet. Ned. Tijdschriften in 1878, Litt. Fant. en Kritieken, dl. X, pag. 187.
13) De Gids 1872.
14) cf Prof. C.G.N. de Vooys. Lett. Studiën, pag. 276; 287.
15) F. Coenen wijst in zijn belangwekkende Studiën van de Tachtiger beweging op den samenhang der artistieke vernieuwing met de opleving, hier in de jaren na 1860 opgetreden, in handel en industrie, politiek, wijsbegeerte en wetenschap. Ook hij noemt deze opleving een late golfslag van den grooten stroom, die in het begin der eeuw door het geestesleven der Europeesche landen ging.
16) cf Kloos. 14 Jaar Litt. Gesch., pag. 191.
17) Men denke aan: Plechtig ruischte alleen

    de hoorn der ernste zephirs, blazend zacht,
    in langen adem over 't vlak der zee.

    Vertaling van W.W.v. Lennep, pag. 15.
18) De Nieuwe Gids, October 1927.
19) Ook Jan ten Brink had Zola al gewaardeerd, doch op zijn Hollandsch, met ‘maren en weliswaren.’
20) Emants kende Van Lennep's vertaling, blijkens de noot op de opmerking voor den tweeden druk van Godenschemering.
21) Kloos, 14 Jaar Litt. Gesch. II, pag. 99.
22) De Gids, December 1885.

23) De beschrijving van Mei's komst in het paleis der Asen, en van Wodan, bij Gorter vertoont eenige gelijkenis met Godenschemering, pag. 10 en pag. 17. De overeenkomst kan echter toevallig zijn.
24) cf A.J. - J.A. Alberdingk Thijm, pag. 183.
25) cf F. Erens. Nieuwe Gids 1919 I, pag. 683.
26) cf A. Verwey. De Beweging, Maart 1906.
27) cf Dr. M.B. Mendes da Costa. 'Flanor'-herinneringen. N. Gids 1925 I, pag. 501 e.v.
28) cf Prof. De Vooys. Uit de voorgeschiedenis van De Nieuwe Gids-beweging, N. Taalgids 17.
29) De Gids 1884, dl. II, pag. 187.
30 Van Looy was iets ouder, nl. 30 jaar. Enkele auteurs, die eerst later van zich deden hooren, waren even oud als de tachtigers, De Meester en Van Hulzen waren toen ook reeds 25, Heyermans was 21. Leopold, die eerst in 1893 debuteerde, was even oud als Verwey. Boutens en H. Roland Holst zijn tien jaar jonger dan Kloos en de zijnen. Winkler Prins, Emants en Penning waren in 1885 resp. 36, 37 en 45 jaar!
31) Jan te Winkel waardeerde deze kortzichtige Multatuli-analysen.
32) cf Prof. Huizinga, Leven en werk v.J. Veth, pag. 13.
33) cf H. Boeken over M.v.d. Valk, N.G. 1918 III, pag. 43/44.
34) cf G. Brom. Hollandsche schrijvers en schilders in de vorige eeuw, pag. 81 e.v. cf ook Verwey. Proza X, pag. 40, 42.
35) cf ook Van Deventer, Holl. belletrie van den dag, pag. 35/36; ook Verwey. Stille Tournooien, pag. 36.
36) V. Hall. Groote geluiden. Gids 1888 II, p. 145.
37) Kloos. 14 Jaar Litt. Gesch. II, pag. 98.
38) Van Deyssel, Verz.-Opstellen I, pag. 153.
39) Netscher. N. Gids le jrg. II, pag. 339.
40) Brandes. Hauptströmungen I, pag. 174.
41) Baudelaire. L'art romantique, pag. 159.
42) cf Verwey. De poëzie van vóór en na Tachtig. De Beweging 1915.
43) The poems of John Keats, Penny poets XIX, pag. 48.
44) Dezelfde wist echter, in 1886, Dostojewsky te waardeeren.
45) De Gids, Sept. 1884.
46 Kloos, 14 Jaar Litt. Gesch., pag. 20/21.
47) Studies over het sonnet verschenen ook van A.S. Kok (Taal en Lett. 1885), en van Mej. E.J. Irving (Noord en Zuid 1883).
48) Verwey. Toen de Gids werd opgericht.
49) Van Eeden, N. Gids 1888 I, pag. 508/9. Over Pierre Loti.
50) F. Coenen. Studiën, pag. 11.
51) A. Rimbaud. CEuvres, pag. 285.
52) Verwey. Brochure 1894. Letterkundige Kritiek, pag. 10.
53) Van Eeden, Nieuw Engelsch proza. N. Gids 1892, I, pag. 79.
54) Verwey. N. Gids 1888 II, pag. 408.
55) Kloos, 14 Jaar Litt. Gesch. I, pag. 28.
56) Kloos. N. Gids 1891 II, pag. 301.
57) Kloos, 14 Jaar Litt. Gesch. I, pag. 10.
58) Verwey. Inleiding tot de nieuwe Ned. dichtkunst, pag. 13.
59) cf ook Kloos' Ave Maria; bij Verwey, onder invloed van Perk, in Cor Cordium: 'al hun gebed dat uw koninkrijk koom'.' Voor Van Deyssel verwezenlijkte de idee van de Schoonheid het Katholieke denkbeeld van 'een God van omzich-zelfs-heerlijkheid.' Ook voor hem is de kunst het Evangelie.
60) Kloos, 14 Jaar Litt. Gesch. I, pag. 26.
61) Kloos, 14 Jaar Litt. Gesch. I, pag. 77.
62) Gezamenlijk verschenen in De Nieuwe Gids destijds de verzen Engelenzang, Christus aan het Kruis en Christus van het Kruis, in den eersten jaargang van De Nieuwe Gids.
63) cf ook Judaskus, Veronika, Visioen.
64) Later een dergelijk lyrisch transponeeren van de Christusfiguur bij Leopold, en bij Nijhoff.
65) Verwey. De oude strijd, pag. 259.
66) Haagsche Courant, 7 November 1898.
67) Van Deyssel. Verzamelde Opstellen II, pag. 49.
68) Van Deyssel. Verzamelde Opstellen I, pag. 17.

69) Van Deyssel. Verzamelde Opstellen I, pag. 237.
70) d'Oliveira. De mannen van '80, pag. 19.
71) F. Coenen. Studiën, pag. 128.
72) Dr. H. van Loon. Is de beweging van '80 een nationale beweging geweest? Ons Tijdschrift 1912 I, pag. 104.
73) Gids 1875, IV, pag. 450.
74) Coenen rekent (Studiën, pag. 16) Shelley en Keats tot de Lake-poets, maar dat waren Wordsworth en Coleridge.
75) Kloos. 14 Jaar Litt. Gesch. I, pag. 176.
76) Shelley. Poetical works, ed. Rossetti, II, pag. 316.
77) Shelley. Poetical works, III, pag. 12.
78) I.P. de Vooys. De Beweging 1911 I, pag. 240.
79) Verlaine. Quinze jours en Hollande, pag. 97.
80) Huet. Brieven, dl. II, pag. 346.
81) Huet. Brieven, dl. II, pag. 253.
82) Nieuwe Gids 1886, II, pag. 164.
83) Brief van Mevr. Huet aan Ch.v. Deventer, cf Gr. Nederland 1927 II, pag. 288.
84) Multatuli, Brieven X, pag. 337.
85) Nieuwe Gids, Nov. 1905.
86) cf Prof. De Vooys. De invloed van Multatuli's letterkundig werk op oudere en jongere tijdgenooten. Handelingen Maatsch. d. Ned. Letterk. 1916.
87) Van Deyssel. Verz. Opstellen II, pag. 163.
88) De Spectator 1884, pag. 294.
89) Moderne sonnetten, Gids Nov. 1885; Moderne gedichten, Gids Oct. 1885; Nieuwe proeve van moderne poëzie, Gids Nov. 1887.
90) Gron. Courant 14 Juni 1886. cf Gedenkboek. N. Gids 1910.
91) Een nieuw auteur, De Amsterdammer, 5 Januari 1890.
92) De Gids 1888 II, pag. 142.
93) Kloos. 14 Jaar Litt. Gesch. II, pag. 112.
94) F. Coenen meent dat Van Eeden zich het eerst van Kloos en Verwey afscheidde, in 1890 (cf Studiën pag. 210). Maar Verwey verliet De Nieuwe Gids eerder.
95) Kloos. 14 Jaar Litt. Gesch. II, pag. 242.
96) N. Gids 1891, II, pag. 301.
97) Kloos, Gedenkboek N. Gids 1910, pag. XXVII.
98) Van Eeden. Jeugdverzen (Tweede jeugd), pag. 105.
99) Het uitvoerig verslag van deze verwikkelingen vindt men in de zeer objectieve Literaire herinneringen van Frank van der Goes in Groot-Nederland 1927.
100) cf Tideman. Een jongste generatie en De Nieuwe Gids, pag. 26.
101) Tideman erkent dit, pag. 27.
102) cf Van der Goes, Gr. Nederland 1927 I, pag. 631.
103) cf Van der Goes, Gr. Nederland 1927 I, pag. 633.
104) Kloos. 14 Jaar, dl. II, pag. 2.
105) Verwey. De oude strijd, pag. 69.
106) Van der Goes. Nieuwe Gids 1892, II, pag. 134/5.

Hoofdstuk III Jacques Perk

SINDS HET MIDDEN DER NEGENTIENDE EEUW WAS IN ONZE LITERATUUR langzaam maar onmiskenbaar het verval ingetreden, dat uitliep op den laagsten stand in het literair getij gedurende de jaren 1870 tot '80. Het scheen of met den dood van Potgieter de schoonheid in onze letteren was uitgestorven; de weinige erfgenamen moesten teren op de nalatenschap van den landjonker.

Potgieter had als geen ander verlangd naar een Nederlandsche kunst, waaruit de levenskracht en schoonheidsliefde van ons volk opnieuw zouden blijken. Hij was heengegaan zonder deze verwachting vervuld te zien, en in zijn laatste jaren zag hij de toekomst donker in.

Het lezend publiek bevond zich wel bij de gelijkmatige en gemakkelijke stichtelijkheid der predikantenpoëzie, bij de gemoedelijke burgerlijke novellen van Van Maurik en bij de geestige en beminnelijke gevoeligheid van Haverschmidt's Familie en Kennissen, die een gemakkelijker genot verschaften dan Potgieter's duistere, inspanning vergende poëzie, het vernuftige en scherpe proza van Huet, het onbeheerschte en onberekenbare van Multatuli of de gedegen breedvoerigheid van Bosboom Toussaint's romans. Er schenen geen veranderingen in toon of tempo op handen, de gelijkmatige bedachtzaamheid van proza en poëzie kon men zonder moeite volgen, en men verlangde niet anders.

Maar weinigen zullen vermoed hebben, dat er in die jaren ook andere behoeften en verwachtingen ontstonden, dat er een nieuwe poëzie en een nieuw proza op komst waren. De eerste teekenen daarvan ging men achteloos, of ten hoogste met een spottende opmerkzaamheid voorbij. Zoo is het de poëzie van Jacques Perk vergaan. Slechts enkelen hebben er de primula veris van een nieuwe kunst in gezien. Willem Kloos heeft in een latere inleiding op Perk's gedichten[1] zijn optreden voorgesteld als het binnenkomen van een jongen, dansenden faun in een deftig en plechtstatig gezelschap, als de verschijning van een verrukkende natuurlijkheid te midden der stijve onnatuur onzer oudere letteren. Het beeld is aardig en typeert Perk's vernieuwende beteekenis. Maar men dient daarbij toch het voorbehoud te maken, dat Ch.v. Deventer destijds aangaf;[2] men moet wel bedenken, dat Perk's verschijning in den letterkundigen kring zijner oudere tijdgenooten volstrekt niet dien indruk maakte. Integendeel, men hield zijn sonnetten voor toonbeelden der meest verwerpelijke onnatuurlijkheid en gekunsteldheid, men lachte om wat duister scheen en gewrongen. Men was aan het conventioneele en onnatuurlijke zoozeer gewend geraakt, dat het natuurlijke in Perk's verzen, de directe visie, de heldere en zuivere waarneming een gekunstelden indruk maakte.

Zoo beteekende dus Perk's poëzie, voorzoover zij werd opgemerkt, ongetwijfeld reeds een nieuw moment in onze literatuur, en de nog talrijke kenmerken van een verouderenden stijl in zijn werk kunnen nooit aanleiding zijn, dit nieuwe te ontkennen.

Als een eerste teeken van de vernieuwing onzer poëzie vinden wij, aan den ingang der geschiedenis van De Nieuwe Gids, de gedichten van Jacques Perk, onverbrekelijk verbonden met het eerste manifest der nieuwe richting, de inleiding van Willem Kloos. Albert Verwey heeft er nadrukkelijk op gewezen, dat Kloos' uitgave van Perk's poëzie de nieuwe beweging eigenlijk heeft ingeluid.[3] Daarin hebben verscheidene van Kloos' tijdgenooten hun eigen, nog onbestemde, wenschen en behoeften herkend. Het karakter van Perk's poëzie, de daad van Kloos' uitgave, dat vormde samen de gebeurtenis, die over de toekomst onzer letteren, langen tijd

twijfelachtig, zegevierend besliste. Slechts enkele jaren heeft Jacques Perk gedicht, van 1879 tot 1881. In die jaren schreef hij zijn Mathilde-cyclus, en de beide gedichten Aan de Schim van P.C. Hooft en Iris. Wel zijn er nog een aantal verzen uit dezelfde jaren bekend geworden, en is er zelfs werk van ouder datum, uit de eerste jaren van zijn ontwikkeling, gepubliceerd, doch dat alles kan ten hoogste interessant zijn voor de kennis van zijn persoon; voor de literatuur heeft het niet meer beteekenis dan de jeugdpoëzie van zoovele dichters. Er is ook vrij wat bij, waaruit men den dichter der Mathilde-sonnetten nog volstrekt niet herkennen kan of vermoeden zou. Terecht heeft Kloos het betreurd dat dit jeugdwerk door Perk's tante, Betsy Perk,[4)] die door haar sympathie voor den jong gestorvene de objectieve waardeering veelal uit het oog verloor, is gepubliceerd. Men kan tot dit jeugdwerk, dat bij een historische waardeering van den dichter buiten beschouwing moet blijven, zijn vertalingen uit Goethe en Lessing rekenen (een Tasso-vertaling o.a.), een blijspel, een operette naar Körner, een tooneelspel Herman en Martha, Heiniaansche versjes, een bonte verscheidenheid van jong dichtwerk, waarin een nog ongevormd

talent, voorloopig meer geestdriftig dan onafhankelijk, zijn leerjaren doormaakt. Ook de, in den jaargang 1894 van De Nieuwe Gids verschenen, nagelaten verzen moet men als curiosa beschouwen, zonder er overigens een plaats in het voor de letteren geldige oeuvre van Perk aan toe te kennen. Met slechts een klein aantal verzen dus, maar niettemin talrijk wanneer men zijn jeugd in aanmerking neemt en den korten tijd die hem gegeven was om zijn talent te ontplooien, heeft Perk zijn blijvende plaats in de geschiedenis onzer poëzie verworven. Met een betrekkelijk groote onafhankelijkheid van den heerschenden tijdgeest en de geringe ontvankelijkheid voor zuivere poëzie onder zijn tijdgenooten, schreef hij gedurende enkele jaren verzen, die nog heden vrijwel geheel hun frischheid behouden hebben en grootendeels nog dezelfde schoonheidsvreugde kunnen schenken, die er destijds Kloos en Verwey en hun geestverwanten van ondervonden.

In 1859 was hij in Dordrecht geboren, in 1881 stierf hij te Amsterdam aan een herhaalde aanval der longenkwaal, die hem reeds enkele jaren tevoren had ondermijnd. Slechts twee en twintig jaar ruim heeft hij geleefd. De vroegrijpheid van zijn talent kan men zonder overdrijving een van die phenomenen noemen, welke niet dan zelden voorkomen. Men denkt erbij aan Rimbaud, die op zeventienjarigen leeftijd zijn laatste werk, Une saison en enfer, schreef; aan Keats, die niet ouder dan zes en twintig jaar werd, maar een oeuvre naliet, dat een levenswerk zou kunnen zijn. De wegen van talent en inspiratie zijn grillig en onnaspeurlijk. Heeft niet Rimbaud zijn poëzie nog twintig jaar overleefd, al zwervend en trekkend doch zonder meer te schrijven? Voor Hölderlin daalde de nacht over een wereld van schoonheid, toen hij 32 jaar was, en tot zijn ouderdom bleef hij in waanzin verzonken. Milton verliet de inspiratie twintig lange jaren, tot ze met zijn vijftigste jaar weer onverwacht opstond in Paradise Lost. Men zou zich kunnen denken, dat aan Perk een jong talent was verloren gegaan, eer het tijd had gehad zich te ontplooien. Maar een goedgunstige fortuin of Muze heeft het anders gewild, en hem nog voor zijn dood verzen toevertrouwd, zooals ze in lang niet waren gehoord in ons land. Des te meer is het te betreuren, dat er over deze verzen een strijdvraag, een Perk-probleem is ontstaan, waarvoor eigenlijk ternauwernood aanleiding bestond. De vroegtijdige dood van den dichter maakte het noodig, dat de uitgave zijner verzen aan vreemde, zij het bevriende hand, werd toevertrouwd. Vosmaer wilde zonder er overigens al te veel moeite voor over te hebben, zijn invloedrijken naam aan een uitgave geven. Kloos deed met geestdrift en piëteit het werk dezer uitgave, die hem zoowel om de poëzie als om de herinnering aan zijn vriendschap met den doode zeer ter harte ging. Zijn taak was niet gemakkelijk, daar er bij Perk's dood drie handschriften van den cyclus bestonden, en de dichter tot zijn dood aan de verzen had gewerkt zonder tot een definitieve schikking te komen. Toen zijn werk volbracht was, zal Kloos wel niet hebben vermoed, dat er later zooveel twijfel en wantrouwen aan zijn uitgave zou tornen. Twijfel werd geuit aan de echtheid van den tekst, aan de juistheid der volgorde; verschillende interpretaties van de Mathilde-cyclus kwamen tegenover elkaar te staan. Greebe meende in een der handschriften de Ur-Mathilde, de eenig ware vorm van de cyclus ontdekt te hebben en baseerde daarop in 1915 zijn polemische uitgave van ‘Jacques Perk's Mathilde-cyclus, in haar oorspronkelijken vorm hersteld’.[5] Deze uitgave berustte op het oudste volledige handschrift van de Mathilde, dat echter daarom nog niet als het definitieve mag gelden, omdat Perk met zijn cyclus niet klaar was, en er voortdurend nog wijzigingen in aanbracht. Een langdurige en lang niet altijd verheffende polemiek

volgde. De meest excessieve opvattingen van de Mathilde kregen een oogenblik een schijn van aannemelijkheid. Dr. van Ginneken waagde zelfs de veronderstelling, dat de Mathilde een lyrischdoctrinale tijdzang zou zijn.[6] Kloos' Mathilde-uitgave heeft zich na al deze aanvallen gehandhaafd en men kan zeggen dat de strijd niet slechts tot rust gekomen maar beslecht is, en de Mathilde gelezen kan en moet worden in den vorm, die Kloos eraan gaf. **Slechts dient de verwarring, die Kloos zelf later in zijn uitgave aanrichtte, nog hersteld te worden**. Alvorens hier tot een samenvatting der gestelde vragen te komen, dien ik allereerst de wording van de Mathilde en den inhoud, volgens de uitgave van Kloos nader te beschouwen.

De Mathilde-cyclus.

Reeds lang vóór Perk Mathilde had ontmoet en de idee, die zijn sonnetten moest verbinden hem duidelijk voor den geest stond, liep hij met het plan rond een sonnetten-cyclus te schrijven.[7] In de natuur van de Ardennen en de persoon van

Mathilde vond hij voor dit onbestemde voornemen den inhoud, waarop hij wachtte. Een sterke ontroering kon al de sluimerende krachten van zijn talent op eenmaal wakker roepen. Er was weinig meer noodig dan enkele sterke schoonheidsindrukken om zijn zingend vermogen, dat op zulk een sesam wachtte, te ontsluiten. Het dal van de Ourthe, een jonge, bekoorlijke vrouw, werden de onmiddellijke aanleiding tot zijn poëzie. De rijke en liefelijke pracht der Ardennen had een diepen indruk op den dichter gemaakt. Driemaal heeft hij deze streken bezocht, in den zomer van 1878 en 1879 met zijn familie, de laatste maal in 1880 met Willem Kloos. Perk's vader, die, als zoovele predikanten, bescheiden literaire aspiraties had, publiceerde reisschetsen over de Ardennen. Jacques Perk heeft deze natuur verheerlijkt in zijn verzen. In de laatste week van Juli 1879 vond de merkwaardige ontmoeting plaats, waaraan Perk's poëzie haar inhoud ontleende. In het hotel waar tezelfder tijd een ander jong dichter verbleef, Oscar Wilde, onbekend toen nog evenals Perk, leerde hij Mathilde Thomas kennen. De kennismaking duurde slechts een week. Op zichzelf heeft de verhouding waarschijnlijk niet veel te beteekenen gehad, en het is onzeker of er van een verhouding zelfs wel sprake kan zijn. Het schijnt, dat Mathilde voor Perk weinig genaakbaarder is geweest dan Laura de Sade voor Petrarca. Den dichter in hem heeft zij volstrekt niet gezien of bewonderd. Althans volgens Prof. de Reul,[8)] een neef van Mathilde, heeft zij hem zelfs in het geheel niet kunnen waardeeren. Gevraagd naar haar oordeel over den vereerder van haar jeugd, verklaarde Mathilde zelf, generaalsvrouw en grootmoeder reeds: ‘Il était ennuyeux, blondasse, fadasse et collant’. Het is kort en afdoend en als wij er op af mogen gaan, moordend voor alle schoolmeisjesillusies over de romantische liefdesgeschiedenis van den jonggestorven dichter in het schoone bergland. Perk's brieven, aan Ch.v. Deventer, hebben de verhouding dan geïdealiseerd. De enkele kus, waarvan sprake is, zou de al te stoutmoedige cavalier zelfs klinkend bekocht hebben, blijkens de openhartige mededeelingen van Prof. de Reul. Maar Perk's liefde schijnt al evenmin diep en duurzaam te zijn geweest. Mathilde was verloofd destijds, doch toen Perk een half jaar later de verbreking van dezen band vernam, heeft hij geen nieuwe poging tot toenadering gedaan. Spoedig al trad het beeld van Joanna Blancke in Mathilde's plaats. Mathilde zelf heeft Perk's gedichten nooit gelezen. Een portret van haar, dat Perk's vervoering stellig kan verklaren, vindt men in De Witte Mier (1925).

Dit zijn dan de sobere feiten, voorzoover ze uit de weinige gegevens zijn op te maken. Zij kunnen echter niet afdoen aan de rijkere werkelijkheid van Perk's sonnetten. Dit is de wereld zelf van den dichter. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. De bosschen en beken en hoogten der Ardennen verschuiven naar den achtergrond, de figuur van Mathilde vervaagt voor de verbeeldingen eener verrukkende natuur en de gestalte van een aangebeden vrouw, die zich de dichter uit op zichzelf geringe en toevallige aanleidingen schiep.

In het najaar dat op dien gedenkwaardigen zomer volgde, schreef Perk zijn Mathilde-cyclus, die hij in het begin van 1880 voltooide. In Mei van dat jaar ontving Kloos hem, gereed, van Perk ter lezing en beoordeeling.

Den inhoud, de min of meer epische ontwikkeling van den cyclus gaan wij thans na, zonder overigens nog de schoonheidswaarde der verzen te overwegen.

Na een drietal inleidende verzen, tot de sonnetten, tot de Schoonheid en tot Mathilde, volgt ‘Erato’, waarin de Muze den dichter zijn lotgevallen voorspelt.[9)]

Een hooge liefde zal uw hart doordringen:
Gij zult beminnen, zalig zijn en scheiden,
Gescheiden zwerven, zwervend liefde zingen.

En peinzend zult ge 't wederzien verbeiden,
En naar een vrouw gedachte en smachten leiden
En mijm'rend leven van herinneringen.

Als een openbaring is Mathilde in het leven van den dichter verschenen, en hij jubelt om het geluk zijner liefde. Uit zijn vroegere neerslachtigheid heeft zij hem opgeheven. Hij ziet de wereld en het leven met een nieuwe verrukking. Zijn geluk vervult hem met een diepe rust.[10)] Geen vrouw heeft hem ooit zoo bekoord. Maar reeds vernemen wij, in sonnet 8, dat Mathilde verloofd is;[11)] plaats en beteekenis van dit sonnet zullen wij later nog beoordeelen. De dichter besluit nochtans

haar zijn liefde te bekennen; zijn bekentenis ontroert haar hevig.[12)]

> Zij deed als een die iets op 't hart voelt branden -
> Toen sloot zij mij de lippen met de handen,
> En - bloosde de avondzon heur bleeke koon?

Zijn leven hangt aan haar oogen, heel zijn wezen is van haar afhankelijk. Hij verlangt niet anders dan in haar op te gaan,[13)]

> Als een, die niet meer wil gelijk hij wilde
> Maar met, wat hooger is, zich wil vereenen.

Van de lieflijke natuur om hem heen, schijnt Mathilde zelf hem de ziel te zijn:[14)]

> Ik min natuur in u, u in Natuur.

Er is een voortdurende wisselwerking tusschen zijn natuurverrukking en de vervoeringen van zijn liefde. Zij vervloeien zoozeer, dat zij niet meer te onderscheiden zijn. De verschijning van Mathilde verheerlijkt de natuur, en de natuur zelf schijnt haar schoonheid te roemen:[15)]

> Zij zweeft hierheen, die zon en zomer eeren:
> De lof van hare schoonheid klinke alom,
> Waar zon en zomer te beminnen leeren.

In ‘Ochtendbede’ vereenzelvigt de dichter haar met de natuur:[16)]

> Heelal, waarvoor ik biddend lig gebogen.

Er is een voortdurende neiging de geliefde te vergoddelijken. Zij is hem de Moeder Gods, ‘want God is mij de Liefde’. Hier is al een voorteeken van de ontkerstening van het gebed, waartoe de dichter in *ΔεινηΘεοσ* zal komen, in den slotregel van ‘Madonna’:[17)]

> O, mijn Madonna! bid, o bid voor mij!

Intusschen is er een punt van verschil gebleken: het geloof. Mathilde wil den dichter tot haar geloof bekeeren. De sonnetten 19 en 20 behandelen dit verschil op een bedaard beredeneerde wijze, welke na de hooge vlucht der geluksvervoering in sonnet 18, den lezer verwondert en wellicht onwillekeurig denken doet aan een andere geloofskwestie, waar een minder talentvolle tijdgenoot, Doedes, verzen aan verspilde en door Kloos over hard gevallen werd.[18)] ‘Onthulling’[19)] doet een wijziging in de verhouding veronderstellen, en wijst op het platonische in de vereering van den dichter voor Mathilde, waarop wij in ‘Een handkus’[20)] en andere sonnetten echter geenszins voorbereid waren. De ware vrouw wil hij in Mathilde bewonderen:

> Nooit zal mijn weeldekeus uw wang ontwijden.

Met ‘De Bergstroom’[21)] kondigt zich de scheiding aan. De dichter voorvoelt reeds, dat Mathilde's beeld in zijn hart niet anders dan als een golfje in zee zal voortleven. ‘Voorgevoel’[22)] uit de gedachte dat de dichter zijn eigen leven niet meer leeft, zijn

daden en gevoelens zijn door de hare bepaald. Hij is zichzelf niet meer, zijn leven is dat van Mathilde, maar een stem voorzegt hem:

> Uw roeping is, zooals gij zijt te zijn.

In ‘O, Noodlot’ beseft hij ten volle zijn afhankelijkheid en den plicht zich los te maken:

> Ik leef in u en denk en doe als gij,
> Ik ga mijzelf zooals ik nu ben, haten -
> Tot dweper, tot een jonkvrouw maakt gij mij.

Het laatste sonnet van dit eerste der vier boeken waarin Kloos den cyclus verdeelde, brengt dan het afscheid, een vaarwel dat den dichter ondanks zijn vrijwillig besluit, zwaar valt.[23)] Zoo vertoont dan het eerste boek een duidelijke, epische ontwikkeling, van de inleiding, over de eerste verrukkingen, de bekentenis, het gelukkig samenzijn, een stijgende vervoering, de eerste teekenen van verschil en een toenemend besef van afhankelijkheid tot, ten slotte, de scheiding:

> Ze is aan mijn hart ontvallen,
> En 't hart, dat stierf in haar, leeft... maar alleen.

Het verlangen is toch sterker dan zijn besluit. De weemoed om het verlorene gaat door de verzen van het tweede boek. Alles herinnert hem aan Mathilde. Bij dag en nacht ziet hij haar beeld. Hij dreigt weer in zijn vroegere somberheid te verzinken. Uit zijn neerslachtige levensontkenning en menschenhaat had zij hem opgericht. Door haar leerde hij het leven niet langer als ijdel beschouwen, maar zich aan Natuur en Menschheid verbonden voelen.[24)] Haar, die hem tot geluk gezonden was, wil hij terugzien:

> Ik zei vaarwel: ik zal haar wederzien.[25)]

Voortdurend mist hij Mathilde, en, na de scheiding, zoekt hij in eenzaam dolen

zijn geluk, In het sonnet ‘Mist’[26] spreekt de dichter nog de hoop uit, dat liefde het van zijn duistere gepeinzen winnen zal. Maar dan volgen reeds de somber dreigende grotsonnetten. Zij beteekenen een diepe inzinking, een instorting van al wat hij verworven en ontvangen had, een terugval tot de vroegere wanhoop en levenshaat. Hij kan er zich niet tegen verweren, het is sterker dan zijn wil:[27]

> Ik wil, wil niet dien nacht genaken ....
> Ik ga, - en nergens is, wat lichtgloed geeft.

Langzaam zinkt hij dieper in de duisternissen der wanhoop. Maar in dezen schrikwekkenden nacht verschijnt hem Mathilde's wenkend beeld. Een duizeling overvalt hem in deze vreemde oorden van stilte en dood. Maar de gedachte aan haar redt hem. Te dicht was hij reeds genaderd tot ‘het licht, het leven, liefde en lust’,[28] om het weer te verliezen. Na dien gruwzamen tocht door de duisternissen en diepten, door de verborgenste grotten van zijn gemoed, keert hij tot het leven terug en weet zich weder op te heffen.

> De traan wordt lach en de onrust zoete rust.

Maar zijn verlangen naar Mathilde wordt altijd sterker. Zijn verbeelding is zoozeer van haar vervuld, dat hij soms verwacht haar op eens te zien verschijnen. In hem ontwaakt ‘het zoet verlangen naar de zoetste zonde’[29]; wel verre dus van een platonische vereering, zooals men die uitsluitend in deze verzen heeft willen zoeken. Hoeveel aardiger en menschelijker dan zulke theoretische interpretaties, is wat Kloos hier bij het handschrift aanteekende: ‘O, Jacques!’ Een machtige, onweerstaanbare aandrift wordt dat verlangen haar terug te zien.[30]

> Haar moet ik weerzien - koste 't ook mijn leven! -

Als een leidstar zweeft haar beeld hem voor oogen. En ternauwernood ontkomen, ziet hij beneden zich de diepten van het grondelooze Niet, ‘waar Nacht en Stilte in kille omarming paren’.[31]

Ook het tweede boek vertoont dus een duidelijke, zelfs hechte, epische samenhang. Tot hier is het de liefdesepisode die de verzen verbindt. De afwisselende tafereelen van het derde boek hebben niet zulk een onderling verband. In de sonnetten 56-90 is er van Mathilde zelfs in het geheel geen sprake. Maar wij mogen hieruit nog niet besluiten, dat met het slot van het tweede boek de epische lijn ophoudt.

Na de verhouding tot Mathilde vinden wij den dichter thans als den zwerver, in zijn verhouding tot de wereld. Zwervend door een natuur, die hij lief heeft, moet hij leeren leven en zijn gemoedsrust herwinnen. Vrede te vinden, is het doel van zijn tocht. Aan tal van ontmoetingen en ervaringen, zonder onderlingen samenhang overigens, toetst hij zijn gemoedsleven. Vergankelijkheidsgedachten stemmen hem nederig. In het erkennen der vergankelijkheid komt hij tot het inzicht dat hij niet meer is dan het eenvoudig landvolk. ‘Leven, laten leven, leven geven’ is al wat menschen vermogen.[32] Het vergaan van menschen en dingen stemt tot herinnering en weemoed. Langzamerhand wordt hij er zich van bewust dat het eenige bestendige, dat door niets ter aard verdonkerd wordt, de Liefde is. Er komt een stemming van milde genegenheid over hem voor natuur- en menschenwereld.

O, ziele! u van uw zachtheid onbewust,
Gevoelt ge ootmoedig menschenlevens mede,
Als loon der plicht wordt vrede u ingekust.[33)]

De dorpsvesper luidt en hij voelt haat en klacht sterven, ‘waar zooveel eensgezinden samenkwamen’. Hij is nader tot de menschen gekomen. Enkele verzen, geheel van beschouwelijken aard[34)], onderbreken dan eenigszins het stemmingsverband, dat de sonnetten van dit boek samenhoudt, tenzij men dit peinzen over het wezen van den mensch en zijn kenvermogen ook als een uiting van het zoekend streven van den zwerver wil verklaren. De grootheid en de nietigheid van den mensch begrijpt hij beide. In het sonnet ‘Storm’[35)] komt nog eenmaal de vertwijfeling op, maar dan wordt het zoeken door een zekerheid bekroond in ‘Het lied des storms’[36)]. Dit is de zelfoverwinning op leed en twijfel, de zelfbewuste zekerheid van wie uit eigen kracht durft zoeken en een eigen waarheid vindt:

Maar wie wat mensch'lijk waar is, zelf ontgint,
Voelt zich aan zich door zich alleen verbonden,
En weet dat hij voor zich slechts waarheid vindt.

Frans Coenen heeft het de volmaakte formule in dichtvorm van het individualisme genoemd.[37)] Dit trotsch besef van eigenwaarde, deze onafhankelijke wereldbeschouwing, wordt gevolgd door het vermetel geluk van den sterveling, die zijn eigen grenzen voor een oogwenk overwonnen en overschreden heeft, in ‘Hemel-

vaart'.[38] Wie eens en voorgoed zichzelf heeft gevonden, hem is het in de vreugde dezer eindelijke zelfoverwinning of de wereld hem te klein is. De Godheid troont diep in zijn trotsch gemoed. In de vaart zijner machtige verbeelding omvat hij hemel en aarde, en de kleine wereld, die hij ontkwam en verloor, stoot hij in de eindeloosheid weg.

Men kan de epische lijn van den cyclus aldus ook in het derde boek volgen, minder in een regelmatige aaneenschakeling der sonnetten, dan in een grondstemming waarin een langzame beweging en ontwikkeling waarneembaar is van vergankelijkheidsbesef en weemoed naar een toenemende levensaanvaarding, die culmineert in de erkenning der eigen persoonlijkheid en een oogenblik zelfs omslaat tot een trotsche en gelukzalige wereldverachting. De wereld der verschijnselen zinkt in het niet bij de alomvattende wereld van de denkende en voelende persoonlijkheid. Zoo is de gemoedsontwikkeling van den dichter ook in het derde boek onmiskenbaar voortgeschreden, al is het episch verband hier losser dan in de vorige boeken, en zijn er onverwachte overgangen en tegenstrijdigheden aan te wijzen.

Men zou zich het sonnet 'Hemelvaart' als een sluitstuk van den cyclus kunnen denken: de eindelijke triomf der persoonlijkheid over haar stemmingen en onzekerheden, haar onafhankelijkheid van menschen en wereld. Zoo gezien zou het vierde boek een teruggang moeten beteekenen, om den onvermijdelijken terugkeer tot de wereld en de menschen. Maar de opperste onafhankelijkheid in 'Hemelvaart' kan niet meer dan een stemming, een trotsch moment in het leven van den dichter zijn. Zijn leven is in de wereld en met haar moet hij vrede vinden. In de eerste sonnetten van het vierde boek wordt de natuur der Ardennen opnieuw verbeeld. In deze wereld van schoonheid en vrede voelt de dichter ook zichzelven de rust doordringen. Er is een stemming van verzoening, van vrede en verstild geluk:

> Ik weet niet, wat ik denken moet,
> Doch voel het: wie tevreden is, is goed.[39]

Meer en meer komt de dichter tot het inzicht dat men alle dingen in hun aard moet verstaan en erkennen. Een levenswijsheid, sterk verschillend van de onstuimige partijdigheid, voorkeur of afkeur, waarmee een jonge geest zijn eigen baan breekt, een wijze gemoedsrust en levensaanvaarding is er in deze sonnetten, waarbij de teugellooze trots en het stoutmoedig eeuwigheidsgeluk van 'Hemelvaart' een menschenleeftijd geleden schijnen.

'Wie, wat zijn aard beveelt, verricht, is goed.'[40] Dit thema hooren wij telkens opnieuw. Nadat de persoonlijkheid haar eigen waarde heeft ontdekt, stelt zij zich niet tegenover de wereld, maar houdt zich aan haar eigen aard en laat al het andere evenzeer in zijn waarde. Het liberalisme der waardeering zal aan deze verzen van den jongen tijdgenoot van Pierson niet vreemd geweest zijn.

Dan, in 'Zegen mij', keert de dichter terug tot haar bij wie de ontplooiing van zijn gemoedsleven begon en aan wie hij het ideaal van het goede, dat hij zich gevormd heeft, dankt. 'Gelijk het Goede zult gij voor mij prijken.'[41]

De volgende sonnetten geven wederom uitdrukking aan de levenswet, die hij gevonden heeft:

> Slaaf, wie zich tegen wat hij moet, verzet,
> Maar vrij de ziel van wie al willend doet

Den wil van wat geluk en vrede geeft.[42)]

Alles moet leven naar zijn wezenlijke bestemming. Deze te volgen is geluk en deugd. Wie dat gevonden heeft, verlangt niet meer. Het wederzien[43)] is als een beproeving zijner nieuw verworven wijsheid. De dichter ziet Mathilde terug in de armen van haar minnaar. Maar hij heeft haar niet verloren, hij deelt in haar geluk. Haar schoonheid is, als de zon in zee, in hem verzonken. Wat zij hem schonk, is hem onvervreemdbaar eigen geworden. Van dit belangrijk gegeven in de epische ontwikkeling van den cyclus leiden dan weder enkele verzen van philosophischen inhoud, welke de hoofdgedachte van dit boek niet raken, de aandacht af. Dan volgen een ‘Vaarwel aan het woud’[44], en ‘Laatste aanblik’[45)] van Mathilde. In den louterenden gloed van haar schoonheid ontstond zijn poëzie. Zij is niet Mathilde meer, maar één geworden met zijn gevoel werd zij onder duizend namen al wat hij aan geluk en liefde ondervond. De Muze zegt hem aan hoe hem in haar een schoonheidsideaal daagde. 't Verhevene dat hem verhief, leeft nu in zijn leven. Door deze machtige schoonheidservaring van liefde en natuur, is hij kunstenaar geworden.

Zij bleef zich zelve, gij werd kunstenaar.[46)]

Door haar werd zijn hart duizend levens rijk, en als een vogel werd hij, die ter vlucht zingend omlaag ziet over de wereld. Dan vervolgt de cyclus zijn vlucht met het befaamde *Δεινη Θεοσ*[47)], de zaligspreking van den schoonheidsziener, en het gebed tot de schoonheid. Als een hemelsche verschijning openbaart zich de Schoonheid, en wie haar mocht aanschouwen, leefde genoeg. Slechts de woorden van het evangelisch gebed schijnen hem toereikend om zijn devotie voor de Schoonheid te uiten. Met andermaal een sonnet aan de sonnetten[48)] sluit vervolgens de cyclus. De schikking der verzen lijkt in dit laatste boek wat meer willekeurig. Er gaan hier twee gedachten min of meer langs elkander, de schoonheidsverheerlijking, waartoe Mathilde den dichter heeft gewekt, en de levensopvatting van de bestemming aller dingen naar hun eigen aard. Het groot aantal sonnetten waarin deze laatste gedachte terugkeert, doet vermoeden, dat men het zedelijk element in Perk's opvatting der Schoonheid niet moet onderschatten. Het is nog een andere schoonheid dan die van Kloos. Goeddeels is door Perk de schoonheid eener levensharmonie bedoeld. Maar zij is tevens die schat van natuurpracht, van liefelijkheid in de wereld die hem omringde, waarvoor hem de ontmoeting met Mathilde de oogen stralend had geopend en die voortleeft in de verzen van den kunstenaar die zij in hem deed ontwaken. Van een onvergankelijk schoonheidsideaal is voortaan zijn leven en zijn poëzie vervuld. Hoe zijn gemoed zich tot deze ontvankelijkheid en dit vermogen ontwikkelde, daarvan is de geschiedenis in den cyclus ontvouwd.

De Mathilde-cyclus is het verhaal van een ontluikend dichterschap. Zoo gezien is hij, met alle rijpe levenswijsheid, toch jong; jong in zijn verdiensten, en, uiteraard in zijn gebreken.

De strakke draad.

Men doet goed de epische lijn van den cyclus niet als een strakken draad, maan als een licht waarneembare golving op te vatten.

Kloos zelf is de eerste geweest om deze opvatting als de juiste aan te wijzen. ‘Deze ebbe en vloed der stemmingen is het wat eenheid en samenhang aan het werk geeft, daar de epische band uit den aard der zaak niet al te streng is vastgehouden, en dikwijls zelfs, in de losse aaneenschakeling der lyrische beelden en wijsgeerige bespiegelingen geheel verdwijnt.’[49)] Het geharrewar over de ‘strakke draad’ begon eerst later. Dat die uitdrukking van Perk zelf afkomstig was, scheen een niet geringe steun voor deze opvatting. In Nederland (1880) had hij voor het eerst in het openbaar ervan gewaagd de Mathilde-sonnetten te willen uitgeven, ‘door een strakken draad tot een krans gesnoerd.’[50)]

Men moet uit deze uitdrukking echter niet meer afleiden, dan dat de dichter blijkbaar groote waarde hechtte aan den samenhang van zijn cyclus, en geestdriftig vervuld was van het denkbeeld zijn sonnetten, als Dante en Petrarca, door een leidende gedachte te verbinden. Maar men doet Perk's lyriek te kort, wanneer men er een nauwgezette en regelmatige, van vers tot vers te volgen ontwikkeling in wil opsporen, alsof het een psychologischen roman gold. Men schrijft immers geen cyclus, geen

verzenreeks volgens een vooropgezet schema, volgens den strakken draad van een zorgvuldig in acht te nemen, leidende gedachte. Men schrijft verzen, waarvan de stemmingen een onmiskenbare verwantschap vertoonen, voortgekomen als ze zijn uit een ongeveer gelijke gemoedsgesteldheid. Bijna onmerkbaar verandert het gevoel, en na verloop van tijd vertoont de wisseling der stemmingen een richting, een neiging naar een nieuwe gemoedsgesteldheid. Later worden de verzen vereenigd en blijkt in hun opvolging een ontwikkeling waarneembaar, een beweging, een epische lijn. Een bewust voorgevoel dezer ontwikkeling, een richting gevende bedoeling kan zelfs vooraf aanwezig zijn geweest, gelijk bij Perk het geval was, en de ontwikkeling aldus strenger bepalen. Van een schema, in zijn epische elementen te ontleden, is echter geen sprake. De cyclus ware dan een dood program geworden in plaats van een levende ontwikkeling. Het pleit voor het fijn en nauwkeurig gevoel, den klaren zin van Perk voor wat zich innerlijk in hem voltrok, dat inderdaad van zijn verzen, zooals Kloos constateerde, ‘niet dan een klein aantal onder allen, zonder schade voor beteekenis en indruk in een andere schikking dan de tegenwoordige, kan worden gevoegd.’[51)] Herhaaldelijk heeft men zich echter, vooral na de uitbreiding van den cyclus in den 4en druk tot zijn tegenwoordigen vorm, onbevredigd betoond met de door Kloos gegeven schikking. Sommigen, zooals Dr. Nijland[52)] en Dr. v.d.

Valk[53] gingen zelfs, zonder de handschriften te hebben geraadpleegd, op eigen initlatief aan het schikken en verschikken, om een bevredigende opvolging der sonnetten te verkrijgen. Het gevaar dreigde een oogenblik dat er een Perk van Nijland, een Perk van v.d. Valk, een Perk van X en van Y zou ontstaan, en men voortaan naar goeddunken en smaak zou kunnen kiezen, hoe men de Mathilde wilde lezen. Het is duidelijk, dat op deze onwetenschappelijke, dilettantische manier verscheidene min of meer aardige en vernuftige variaties van de Mathildecyclus te maken zouden zijn en men naar hartelust kan 'hineininterpretiren'. Op dezelfde wijze kan men een groot getal in verschillende veelvouden ontbinden. De groote aanval echter, die afgeslagen diende te worden, was het proefschrift van Greebe, die wel volgens een der handschriften, het zgn. hs. C., was te werk gegaan en tot totaal andere gevolgtrekkingen kwam over geest en samenstelling van den cyclus, als Willem Kloos. Zijn uitgave van de Mathilde, 'in den oorspronkelijken vorm hersteld', zooals de titel vermeldde, week belangrijk van die van Kloos af.

Zwakke plekken - De vierde druk.

Alvorens de bezwaren, die tegen Greebe's uitgave zijn ingebracht, hier samen te vatten, dien ik echter een aantal verzen in Kloos' latere, vermeerderde uitgave aan te wijzen, die inderdaad tot voordeel van indruk en beteekenis in een andere schikking dan de tegenwoordige konden worden gevoegd, of beter weggelaten waren. Het zijn ook juist weer die sonnetten, die aanleiding zijn geweest eerst tot ontevredenheid over de bestaande volgorde, en vervolgens tot eigengereide pogingen tot verbetering. Dat de struikelblokken telkens dezelfde bleken bij verschillende tekstverklaarders, bewijst wel dat er enkele sonnetten om plaats of inhoud als zwakke plekken moeten gelden. Een herziening dezer storende plaatsen, door den uitgever, zou als de 'finishing touch' van den cyclus worden aangemerkt. **Het radicaalst en eenvoudigst ware herstellen van den eersten druk!**

Tot de 35 sonnetten, waarmede de 4e druk der Mathilde in 1901 werd uitgebreid en de cyclus volledig gemaakt[54], behoort 'Ik min uw minnaar' (VIII). Na aandachtige lezing en herlezing weet ik met dit sonnet, en stellig op deze plaats, geen raad. Het is een van die gevallen, waarom men met Verwey en vele anderen de oorspronkelijke uitgave van 1884 zonder uitbreiding terug wenscht.

De dichter verheugt zich over het geluk van Mathilde in haar verloving. Zelf is hij gelukkig, zoolang zij hem haar bijzijn gunt. Zijn liefde zal een onbaatzuchtige vereering blijven: 'Ik heb hem lief, omdat gij hem bemint'. Om wederliefde zal hij niet vragen. 'Ik bedel ú niet om uw wedermin'. Maar zoodoende moeten toch alle volgende sonnetten van verrukking en aanbidding aan kracht verliezen, wanneer wij er slechts de uitingen van een bewust onbaatzuchtige, en in geen wederliefde ooit te vervullen vereering in mogen zien, en niet het ontluikend geluk eener innige verhouding, hoe kortstondig die ook overigens geweest zij. Deze vooropgestelde status quo schaadt de spontaneïteit der verhouding onherstelbaar. Maar juist klinken vele der volgende sonnetten zoo hartelijk spontaan, en schijnen met het platonische 'ik min uw minnaar' ten eenenmale onvereenigbaar. Men zou dit vers niet geplaatst willen zien.

Het sonnet ‘Een handkus’ (XVI) verhaalt van klein, bekoorlijk minnespel. Wanneer wij ons hier nog eens ‘Ik min uw minnaar’ herinneren, dan is dit vers hiermede onvereenigbaar.

Was Mathilde ontrouw? Dat sluit niet aan bij den hoogen geest van den cyclus, en Mathilde's verheffenden invloed op den dichter. Wanneer ‘Ik min uw minnaar’ gehandhaafd moet worden, dan wijst ‘Een handkus’ op, wat men zou willen noemen, een schuchter overspel. Ik acht dit een bewijs, dat de toevoeging van ‘Ik min uw minnaar’ in den 4en druk den cyclus heeft geschaad.

‘Een handkus’ is op zich zelf beschouwd een wel bekoorlijk gedicht, maar met de sfeer van den sonnettenkrans strookt dit ietwat kinderachtige minnespel, dat geen devotie is en geen hartstocht, zeer weinig.

Verder zou in het eerste boek ook het sonnet ‘Onthulling’ (XXII) zonder verlies weer gemist kunnen worden. Na de zuiver platonische verklaring daarin, dat de dichter in Mathilde de ware vrouw bemint en dat nooit zijn weeldekus haar wang ontwijden zal (ook hier had Kloos een ironisch bestraffend, en ditmaal ongeloovig: O, Jacques! kunnen aanteekenen), verademen wij bij de oprecht menschelijke stem, die in ‘Avondzang’ (XXIV) gelukkig weer doorklinkt met den innig versmachtenden slotregel:

Is liefde dwaling, kan men zoeter dwalen?

De tegenstrijdigheid, die ons opvalt tusschen dit vers en ‘Onthulling’, met den strengen regel: ‘Nooit zal mijn weeldekus uw wang ontwijden,’ is alleen op te lossen door sonnet XXII opnieuw weg te laten. Daarmee zou tevens de herhaalde zinspeling op de bijzonderheid van Mathilde's verloving verdwijnen. Telkens weer verstoort die omstandigheid met haar platonische consequenties den indruk van een innig jonge, teeder zinnelijke en ideëele liefde tusschen Mathilde en den dichter, die de meeste verzen ons suggereeren. Ook Mathilde's vraag in ‘De Bergstroom’ (XXV): ‘Heeft al een ander me uit uw hart genomen?’ wijst ōp heel iets anders dan een enkel platonische vereering van den kant van den dichter, welke Mathilde zich dan goedgunstig zou hebben laten aanleunen. Kloos kenschetst de verhouding zuiver als van ‘twee harten, die elkander groetend voorbijgleden.’[55] En de angstige vraag aan den dichter of reeds een ander haar uit zijn hart heeft genomen, kunnen wij ons alleen verklaren van de Mathilde, die Perk's verbeelding schiep; niet van de verloofde historische Mathilde Thomas, die enkele sonnetten ons opdringen.

Die historische bijzonderheid van Mathilde's verloving is een toevallige complicatie, die in de sfeer van den cyclus een overbodig en zelfs storend détail vormt. De homogeniteit van den cyclus zal er bij winnen, als deze zijlijn in de epische ontwikkeling van den cyclus, die over slechts enkele, in de editio princeps niet opgenomen verzen loopt, weer wordt uitgewischt.

Ik besluit, dat de sonnetten VIII, XXII en XVI in het eerste boek uit den toon vallen, en, als in de eerste uitgave, weggelaten dienen te worden.

Twee verzen zijn er dan nog waarvan de plaatsing onbegrijpelijk is. Het tweede boek wordt onderbroken door ‘Uchtendgroet’ (XXXIII), een afscheid aan Holland en welkom aan de bergen, dat op deze plaats, midden in den cyclus, hoegenaamd geen zin heeft. Even onverwacht treft in het vierde boek het pendant hiervan. ‘Avondgroet’ (LXXXV), een vaarwel aan het bergland, dat te vroeg komt, zooals ‘Uchtendgroet’ te laat kwam. Hier althans is de oude redactie gelukkiger en juister, waar de beide verzen onder de begin- en slotsonnetten zijn geplaatst, resp. als 4 en 102.

Op nog enkele plaatsen blijkt de volgorde van het door Greebe uitgegeven hs. C. aannemelijker. ‘Ommekeer’ (XXXI) en ‘Zegen mij’ (XC) zijn er meer naar voren gebracht, (resp. als 8 en 32), en komen zoo meer tot hun recht. De beide verzen ‘Aan den lezer’ (CIV en CV) zijn gescheiden en, wat juister is, resp. voor en achter in den cyclus geplaatst (als 1 en 105). Naast elkaar, maken zij een pleonastischen indruk. Wanneer wij dan nog opgemerkt hebben, dat ‘O Noodlot’ en ‘Voorgevoel’ beter omgewisseld waren, zijn wij aan het eind van de bezwaren die er tegen den cyclus in zijn tegenwoordigen vorm zijn in te brengen. Deze oneffenheden in den sonnettenkrans komen eerst sinds den 4en druk erin voor. Geen enkel der hier gecritiseerde verzen stond in den eersten druk der Mathilde. **De conclusie is dus gerechtvaardigd, dat de verzen, die in 1901 door Kloos aan den cyclus werden toegevoegd, niet met zoo zorgzame hand zijn geschikt en verdeeld als de verzen der vroegere editie, zoodat ze hier en daar storingen veroorzaakten**. Het is ons goed recht te verlangen en te verwachten, dat deze fouten nog herzien, of, beter nog, de cyclus in zijn eersten onaanrandbaren vorm hersteld zal worden. Verwey[56], Van Deventer[57] en anderen hebben de uitbreiding in haar geheel betreurd. Inderdaad is

bijna geen der 35 toegevoegde sonnetten (32 hiervan verschenen in 1894 in de Nieuwe Gids) een aanwinst te noemen. Een uitzondering hierop vormen slechts de verzen ‘Harmonie’ (XV) en, om de kwatrijnen ervan, ‘Mist’ (XXXV) en ‘Dropsteen’ (XXXVIII). Kloos' tegenargument op de kritiek van latere edities, dat ook de andere sonnetten niet alle zoo sterk zijn, is te negatief om van kracht te zijn, en het toevoegen van verscheidene zwakke verzen te rechtvaardigen. Zijn commentaar op deze verzen in de Narede van 1907 bewijst trouwens dat Kloos, die te goed wist wat verzen moeten zijn, ze ook niet onverdeeld waardeerde. **Door een ongemotiveerde neiging tot volledigheid is de Mathilde in 1901 uitgebreid op een wijze die er zwakke plekken in deed ontstaan, en om herstel vraagt**.

Het proefschrift van Greebe.

Ik kom thans tot het proefschrift van Greebe, en zijn Mathilde-uitgave, waarin de volgorde der verzen dermate van die der uitgave van Kloos afwijkt, dat het een geheel anderen cyclus, met een ander karakter vertoont. Allereerst volgen hier de opvattingen die het proefschrift tegen

de klassieke uitgave van Kloos in bracht. Zij zijn in hoofdzaak als volgt weer te geven:

a. Kloos heeft vrij beschikt over den tekst en de schikking der sonnetten.
b. De oorspronkelijke, ware tekst en schikking zijn te vinden in het door Greebe uitgegeven handschrift (hs. C.).
c. De grotsonnetten behooren aan het eind van den cyclus te staan.
d. De sonnetten Sanctissima Virgo (II), Hemelvaart (LXXXI) en *Δειυη Θεοσ* (CVI) behooren niet in den cyclus.
e. Er is geen platonisch Eros-motief in den cyclus.
f. Perk was in 1881 niet meer van plan den cyclus als geheel uit te geven.

Nadat dit proefschrift was verschenen (1915) heeft Kloos de handschriften, en andere documenten aan Dr. Aeg. W. Timmerman toevertrouwd, om ze te onderzoeken en een objectief oordeel te vormen over de verschillende quaesties en beschuldigingen of beweringen, die Dr. Greebe had opgeworpen. Het resultaat van dit onderzoek werd door Dr. Timmerman gepubliceerd in een fel, hier en daar te fel geschreven, artikel in De Nieuwe Gids[58], waarin Greebe in hoofdzaak afdoend weerlegd werd.

Allereerst dan de authenticiteit van tekst en volgorde. Bij Perk's dood bestond de Mathilde in drie handschriften. Twee ervan kwamen in het bezit van Kloos, een van Vosmaer. Van de handschriften, die bij Kloos berustten was het een door Perk genummerd, het andere ongenummerd (hs G. en hs O., of ook wel A en B genoemd). Het genummerde handschrift, waarvan de nummering niet overal vaststond, was onvolledig en verschilde niet onbelangrijk van het ongenummerde. Handschrift G was tweezijdig, hs O eenzijdig beschreven. Over de rangschikking in hs G. schijnt Perk het met zichzelf nog niet geheel eens geweest te zijn. Later nam hij er de sonnetten uit, die hij gebruikte voor zijn, in den Spectator gepubliceerden, cyclus Een Helle- en Hemelvaart.

Het handschrift dat bij Vosmaer berustte was het oudste volledige, en het eenige gebonden handschrift. Het was eenzijdig beschreven. Het bestond uit één boek, **Liefdeleven** getiteld, in 100 sonnetten, met een proloog en een epiloog, elk van drie sonnetten. Dit handschrift (hs C) is door Greebe in zijn proefschrift uitgegeven, en werd door hem als de 'ware' Mathilde beschouwd. Het staat echter vast dat Perk dit, door hem persklaar gemaakte, handschrift later volstrekt niet meer als het definitieve heeft beschouwd. Telkens nog veranderde hij van opvatting. In een brief van 25 November 1879 schreef hij aan Ch.M.v. Deventer, dat de sonnetten tot honderd aangegroeid waren en zich om een hoofdgedachte groepeerden, zoodat het een soort epos werd. Hij vervolgt dan: 'Van de week moet ik nog drie sonnetten als epiloog maken, evenals ik er drie als proloog aan de honderd heb toegevoegd, dan hier en daar wat tinten en toetsen, en dan zoek ik een uitgever voor: '**Een ideaal** (vetgedrukte van mij), Sonnettenkrans van Jacques Perk.'

Men ziet: verschillende titels, verschillende plannen. Tot zijn dood heeft Perk aan de verzen gewerkt en veranderd[59]. En het is zelfs niet uitgesloten, dat wij, wanneer Perk was blijven leven, nooit een Mathilde-cyclus zouden hebben aanschouwd. In dit opzicht kan ik voor Greebe's meening voelen. Men kan zich van het feit, dat Perk een aantal Mathilde-sonnetten, zelfs met verandering van den naam Mathilde in Joanna, aan een ander opdroeg, niet afmaken met de opvatting dat dit een tijdelijke

afwijking van zijn plannen geweest kan zijn. Was het tot een verloving met Joanna Blancke gekomen, dan was het voor Perk uitgesloten geweest de verzen die hij voor de aan haar opgedragen sonnettenkrans Een Helle- en Hemelvaart had gebruikt, weer in den Mathilde-cyclus op te nemen. Er was dan een Mathilde-cyclus o.m. zonder grotsonnetten overgebleven. Het waarschijnlijkst lijkt mij, dat ook de andere sonnetten den weg van zijn 'Helleen Hemelvaart' waren opgegaan, en er een volledige Joanna- in plaats van Mathilde-cyclus ware gekomen. Dit zou dan voor ons niet meer dan een naamsverandering hebben beteekend. (Ook met de versvoeten is de verandering eenvoudig). Maar uiteraard blijven dit gissingen. Zeker is het dat Kloos, toen hij de uitgave voorbereidde, geen definitieven vorm van den cyclus tot zijn beschikking had, en dus een keuze uit de varianten in tekst en volgorde moest doen.

De tekst.

Greebe achtte de veronderstelling gerechtvaardigd, dat Kloos zich daarbij een niet geringe mate van vrijheid zou hebben veroorloofd. Zonder bepaald bewijzen te kunnen aanvoeren, acht hij het aannemelijk o.a. op grond van een aantal verschillen in verstitels, spelling en interpunctie tusschen de eerste

en vierde editie. Wanneer het eens waar blijkt, dat Kloos hier en daar den tekst naar eigen goedvinden heeft gewijzigd, lijkt het mij allerminst noodig hem daarover hard te vallen. Perk was jong, toen hij de sonnetten schreef, en hoe rijp zijn kunst ook reeds was, het ligt voor de hand dat er ook de kenmerken van jong werk aanwezig waren, onverwachte, diepe inzinkingen tusschen soms prachtige regels. Perk zelf heeft door zijn vroegen dood niet den tijd gehad de laatste hand aan zijn verzen te leggen, en het zou Kloos tot eer strekken, wanneer hij die vlekken en oneffenheden, die Perk zelf ongetwijfeld later zou hebben weggenomen, zooveel mogelijk in zijn geest had verbeterd. Ik zou dit, met prof. De Vooys, een daad van piëteit achten tegenover den jonggestorvene, en een voordeel voor den Mathilde-cyclus. Er iets ongeoorloofds in te zien, een daad van eigenmachtigheid, het ware geheel misplaatst.

Albert Verwey is blijkbaar van meening, dat het zich dan ook aldus heeft toegedragen. In zijn prachtige studie 'Jacques Perk herdacht' zegt hij: 'Ik kan getuigen van den ernst, waarmee elk woord gewogen werd, elk vers getoetst aan het oor van dien met Perk bevrienden en met zijn verzen vertrouwden dichter, die nooit rustte vóór hij in de onvoltooide of onvolmaakt gebleven regel het juiste woord had aangebracht, nooit ophield eer hij het pleit voor een ongewone wending tegen den schroomvalligen Vosmaer won.'[60)]

Dr. Timmerman verklaart echter in zijn Nieuwe Gids-artikel, dat Kloos niet van den tekst der bestaande handschriften afweek. Tal van plaatsen wijst hij aan, waarbij Kloos zijn afkeuring had geannoteerd, maar die, omdat ze door Perk niet veranderd werden, toch door Kloos ongewijzigd zijn opgenomen in een redactie, die hem dus minder goed voorkwam.[61)] Hooren wij ten slotte Kloos zelve hierover, dan is er een, zeer oude, uitlating van hem, die op een meer onafhankelijke behandeling van den tekst wijst. In een brief van 17 Februari 1882 schreef hij n.l. aan Vosmaer: 'De Mathilde is bijna klaar. Al het slechte heb ik er uitgegooid, en bovendien, na raadpleging met Doorenbos, zeer veel veranderd. Voor den druk kom ik nog eens bij U.' Deze uitspraak is echter later door Kloos herroepen, door de verklaring dat die veranderingen slechts doelden op de keuze der varianten[62)]. Slechts één uitzondering zou hier op bestaan, n.l. een van Vosmaer afkomstige emendatie. Deze had voorgesteld in 'Gescheiden' (XXXIV) regel 2: 'bewaart daaraan een zoete herinnering' te veranderen in: 'leeft in mijn peinzende herinnering.' Kloos begroette dit als een 'emendatio palmaria'.

Herhaaldelijk heeft Kloos zich later nog tegen de veronderstelling eener vrije tekstbehandeling der Mathilde door den uitgever verzet. In Nieuwe Literatuurgeschiedenis deel IV (pag. 105) lezen wij: 'De tekst van Jacques Perk, zooals die is gedrukt, stemt in ieder opzicht overeen met een der drie door den dichter zelf nagelaten lezingen van zijn, alleen nog niet in alle minutieuse bijzonderheden, bij definitieve keuze voor de pers nagelaten copy.'

En in 1909, in zijn boek over Jacques Perk[63)], verklaarde hij: 'De lezer kan zich overtuigd houden, dat de tekst der verzen geheel gevolgd is naar 's dichters eigen woorden, en dat het eenige, wat ik, als uitgever, met den tekst gedurfd heb, is, een enkel keer, een geoorloofde, ja onvermijdelijke keuze doen uit de verschillende lezingen, door Jacques Perk zelf te boek gesteld.'[64)] Een zoo pertinente en overduidelijke bewering sluit verder debat uit. De waarde ervan zal moeten blijken, wanneer de literatuurhistorie over alle handschriften de vrije beschikking krijgt. Op

één punt kon het onderzoek, dank zij de in Greebe's proefschrift en in Timmerman's artikel gepubliceerde gegevens, hierop vooruitloopen. Prof. De Vooys stelde in zijn Perk-studie, in De Nieuwe Taalgids van 1915, de verschillende lezingen van het sonnet ‘Sluimer’, dat naar elk der handschriften gekend kan worden, naast elkaar.

In hs A luidt het tweede kwatrijn hiervan, blijkens Dr. Timmerman's artikel:

> En naar het rillend wak daalt sluimer neer,
> Die, op zijn vlinderwieken aangedreven,
> Met droppensprenk'lend rijs de dauw deed leven
> En zweefde in schaduw, peinzend, heen en weer.

In hs B luidt het, blijkens hetzelfde artikel, eender als in het door Greebe gepubliceerde hs C.

> En zij, die vreugde na den kommer geven,
> Zij zenden sluimer tintelende neêr
> En zien zich in 't Kristal des vredes weer,

Maar zien den bodem niet dier waterdreven.

In tegenstelling tot de drie handschriften heeft de editie van Kloos:

En sluimer daalt op vlinderwieken neêr,
Met wuivend rijs, waaraan de druppen beven,
Die dauwend droom en zoet vergeten geven,
En zweeft in schaduw peinzend heen en weêr.

De beste lezing komt dus in geen van Perk's handschriften voor! Het blijkt dat Kloos' bewering niet te principieel moet worden opgevat, en niet meer dan een algemeene verklaring van nauwgezetheid mag zijn. Maar waarom deze dan in den vorm eener pertinente ontkenning van alle ingrijpen? Heeft een te ver gedreven piëteit Kloos ertoe gebracht een eer van zich af te wijzen, die hem niemand wil onthouden en waarmede Perk allerminst tekort wordt gedaan?

Tenslotte zij nog opgemerkt, dat de tekstuitgave van Greebe, mede om de auteurswet, een groot aantal erbarmelijk leelijke varianten vertoont. Niet minder dan 30 plaatsen kon ik vinden, waar het door Greebe uitgegeven handschrift een uitgesproken minderwaardige tekst vertoont in vergelijking tot de uitgave van Kloos.[65] Slechts één plaats noteerde ik, waar het min of meer van de editie van Kloos wint: in het sonnet ‘Dag’ (XLIII, bij Greebe 96) staat in de oude redactie:

En uit de verte lokt een maanlichtglans,
Zoo teeder als mijn oogen nooit nog zagen.

De latere redactie heeft hier:

En uit de verte lokt een maanlichtglans,
Een troost van medelij voor wie vertsagen:

Dat Kloos bij de keuze der varianten uit de handschriften niet gefaald zal hebben, mogen wij zonder voorbehoud aannemen. Zijn subtiel versgevoel was daar borg voor. Greebe's aanteekeningen bij de sonnetten echter geven ons lang niet altijd een hoogen dunk van zijn artistiek versgevoel.

De volgorde.

Volgens Greebe had Kloos zich hier moeten houden aan het, door hem als het oorspronkelijke beschouwde, handschrift C. Wij zagen dat hiervoor geen reden was. Ook hier moest dus een keuze gedaan worden, en hier had Kloos meer bewegingsvrijheid dan ten aanzien van den tekst, want er waren belangrijke verschillen in de volgorde der handschriften. Het genummerde hs. was onvolledig. Kloos rangschikte en nummerde de sonnetten van hs. O, en ging daarbij zooveel mogelijk te werk naar de bedoeling van Perk, zooals die ‘in hem leefde toen hij den cyclus schiep en die in hem is blijven voortbestaan door het heele jaar 1880 heen’.[66] Zijn keuze deed hij ‘op grond van de aan hem gegeven inlichtingen door den dichter zelf, toen deze nog vol was van zijn Mathilde en er haast iederen dag met hem over sprak.’[67]

De schriftelijke gegevens waren niet talrijk, en uit verschillende omstandigheden blijkt dan ook een vrij groote bewegingsvrijheid, die de uitgever zich bij de schikking kon, soms moest veroorloven. De eerste druk mocht niet te grooten omvang hebben, zoodat een aantal sonnetten (wij zagen dat het niet de beste waren) werden weggelaten. In de volgende edities bleef dit zoo, volgens zeggen van Kloos 'uit kracht der gewoonte'[68]. Zijn behoefte om de Mathilde met de 35 weggelaten, hier boven reeds besproken, verzen te completeeren, blijkt ook al niet groot geweest te zijn. In den vierden druk gebeurde dit alsnog (1901). Wij zagen met welk resultaat.

Sommige verzen verschoven bij de wijziging; in den eersten druk kwam bijv. Belijdenis (XX) na Avondzang (XXIV), Nacht (LXXXVI) na De Scheper (LXXXVII). *Δεινη Θεοσ* en Sanctissima Virgo werden in den eersten druk opgenomen, hoewel zij in geen der handschriften voorkwamen. Duif en Sperwer werd uit den cyclus genomen. En ten slotte is de indeeling in vier boeken ook van Kloos afkomstig. Aldus werd de Mathilde-cyclus in klassiek geworden vorm door Kloos met een gewettigde bewegingsvrijheid samengesteld. Dat deze vorm in aesthetisch opzicht per se te verkiezen is boven de volgorde in Perk's oudste redactie, zal blijken.

In Zij sluimert (XXIII) strijkt er voor het eerst een schaduw over het nieuwe geluk van den dichter; de beklemmende gedachte aan de sterfelijkheid van zijn beminde vervult hem, als hij haar sluimeren ziet op het mos. In hs. C. staat dit gedicht meer naar voren, als no. 13. Maar aanvankelijk is hun jonge liefde nog schaduwloos, en dit sonnet past daar nog niet bij.

Het sonnet Storm (LXXIX) dat aan het eind van het derde boek de zelfover-

winning in Het Lied des Storms aankondigt, komt in de uitgave van hs C. als 54 voor, na enkele vredige verzen, waarmee het een onverwacht contrast vormt. Dit zijn voorbeelden van ondergeschikte beteekenis. Belangrijker is de plaatsing van Machtige aandrift (XLVIII) en Herdenking (LIV) in hs. C. als 98 en 99, waarmee inbreuk gemaakt wordt op de sfeer en de geleidelijke ontwikkeling van den cyclus. Er komt in deze verzen een hartstochtelijk verlangen tot uiting om Mathilde terug te zien. Opnieuw is de dichter geheel van haar vervuld. Terstond na deze verzen volgt dan in hs. C. het weerzien en het besef, hoe zijn liefde is veranderd en een louter ideëel karakter heeft verkregen. De overgang is zoodoende onverklaarbaar. Het is niet duidelijk hoe de dichter bij zoo machtige aandrift tot een wederzien (‘haar moet ik weerzien, koste 't ook mijn leven!’), zoodra hij haar terugziet al zijn verlangen op eens voelt overgaan in een zuiver ideëel vereeren. De regel in Machtige aandrift: ‘Mathildes beeld komt ziel en zinnen streelen,’ is in dit verband onbegrijpelijk. De overgang van deze erotische verzen naar het ideële slot is in deze editie te abrupt, en onwaarschijnlijk.

De grotsonnetten.

En dan zijn er de grotsonnetten waarvan de plaatsing (volgens hs. C) in de editie van Greebe den cyclus, zooals wij dien kennen, in zijn zuiversten bouw ontwricht. Zonder overdrijving kan men de grotsonnetten in de klassieke uitgave der Mathilde een pièce de résistence noemen, het veelzeggend middenstuk. Hier is de dalende lijn tot het diepste punt gekomen vóór den nieuwen opgang der innerlijke ontwikkeling, die de cyclus uitbeeldt. Deze dalende en stijgende beweging in den cyclus, waarin de grotsonnetten het keerpunt vormen, het dramatische moment bij uitnemendheid, ontbreekt in Perk's oudste redactie. De grotsonnetten zijn daar aan het eind van den cyclus geplaatst. Greebe verdedigt deze plaatsing psychologisch, als zou de dichter zich in de grotsonnetten, na den afgelegden lijdensweg, nog eens in herinnering het duistere verleden voor oogen brengen, den lichtloozen tijd vóór hij Mathilde kende en door haar tot een nieuw en rijker leven werd gewekt. Psychologisch acht Greebe dit zeer aannemelijk. Er zouden echter nog allerlei psychologische mogelijkheden te bedenken zijn, die stuk voor stuk wel aannemelijk kunnen zijn. Maar alle psychologie kan niet doen vergeten van hoe artistieke beteekenis voor de harmonie van den cyclus de grotsonnetten zijn juist in het tweede boek, als de dichter, met zijn herinnering aan zich zelf overgelaten, weer terug te zinken dreigt in de onduldbare eenzaamheid van zijn vroeger licht- en liefdeloos leven. Greebe blijkt van meening, dat de momenten van inzinking, van een terugval in den innerlijken groei van den jongeling tot ‘zinnelijk verlangen, hoogmoed, ontevredenheid, onrust’ (Greebe), verwaarloosd mogen worden[69]. Die bewering is uiterst lichtvaardig, want zulke momenten zijn er herhaaldelijk, en zij verklaren dat het den dichter zelfs te machtig wordt en hij, in de grotsonnetten, zich bijna gewonnen en verloren geeft aan een onafwendbaar noodlot van wanhoop en verslagenheid. Na het afscheid van Mathilde wordt de gemoedstoestand waarvan de grotsonnetten het zinnebeeld zijn, voorbereid in Dorre bloemen (XXIX), Gescheiden (XXXIV) en zij laat ook na den tocht door de grotten haar sporen nog na in De Roos (LII), Vrij (LIII), De Afgrond (LV). De

Burcht in puin (LXVII) en Storm (LXXIX). Men herleze de laatste terzinen dezer verzen. Niet alleen door de ontmoeting, maar juist en vooral door het verlies van Mathilde is hij een ander mensch geworden. Hij wist ‘uit het wrangste honig te puren’ (CV). De grotsonnetten zijn een crisis, niet de herdenking van zulk een crisis. Telkens weer vergeet men, in zijn ijver om een geloofwaardige epiek in den cyclus aan te wijzen, het lyrisch karakter der verzen. Het doet niet ter zake, dat de dichter deze verzen, die zoo direct uit een zeer uitgesproken stemming van verwarring en vertwijfeling werden gescheven, die a.h.w. zoo acuut ontstonden, in de oudste redactie zulk een secondaire bestemming heeft willen geven, min of meer als herinneringsmomenten aan het eind van een ontwikkelingsgang. Veel te direct zijn ze en hun dramatische kracht is te groot, om ze voor retrospectieve bespiegelingen te doen doorgaan. De Holle Berg (XLI) en Het Rijk der tranen (XLII) bewijzen het vooral! Dat is geen ophalen van herinneringen, maar een onmiddellijk doorleefde werkelijkheid. Gelukkig zijn deze verzen later op de plaats gebracht, waar zij in den cyclus het meest tot hun recht komen.

Sanctissima Virgo, Hemelvaart en *Δεινη Θεοσ*.

Deze verzen zouden volgens Greebe niet in den cyclus thuis behooren. Formeel zou dit wellicht waar kunnen zijn (het is slechts niet meer na te gaan), maar in betrekking tot de idee

van den cyclus beschouwd, gaat het niet op.

In het ongenummerde handschrift (O), dat Kloos voor de uitgave gereedmaakte, komen zij niet voor. Zij zijn ook niet geschreven in dezelfde periode, waarin de meest Mathilde-verzen ontstonden, n.l. resp. in Juni en Augustus 1880 en *Δεινη Θεοσ* eerst in het voorjaar van 1881. Sanctissima Virgo moet volgens Kloos toch tot het hs. O behoord hebben, maar er uit gescheurd zijn (door Perk?). Hemelvaart werd overgenomen uit hs G, waar het onder den naam Zonnegloed voorkwam. *Δεινη Θεοσ* nam Kloos op, omdat het in de door Perk gepubliceerde Helle- en Hemelvaart voorkwam en de veronderstelling voor de hand lag, dat het, evenals de andere sonnetten uit die reeks, overgenomen zou zijn uit de Mathilde. Dit zijn de formeele gegevens over deze verzen[70], en wanneer men zich daaraan uitsluitend hield, bleef het twijfelachtig of zij al of niet tot de Mathilde behooren. Zwaarder weegt echter de ideëele overweging, dat deze verzen onmiskenbaar in den cyclus als het ware sluitstukken vormen. De cyclus is er binnen vervat en omlijst. Wel niemand zal ze willen missen. **Door ze te schrijven waren ze door den dichter in aanleg gegeven, en men kan zich er over verheugen dat Kloos ze de plaats gaf, waar ze het meest tot hun recht komen**. De geest van den cyclus is door deze toevoeging niet veranderd, maar versterkt en geaccentueerd. In een visioen verschijnt den dichter de Schoonheid, in een weerlicht wordt zij hem in de broeiende beklemming van zijn leven onthuld. Later, wanneer hij heeft ervaren, wat liefde, geluk en schoonheid voor zijn leven en dichterschap beteekenen, aanschouwt hij haar opnieuw, in een ander visioen, maar nu stralend en voorgoed geopenbaard. De beide sonnetten Sanctissima Virgo en *Δεινη Θεοσ* zijn de zinnebeeldige bevestiging van zijn ontwikkelingsgang. Slechts kan men opmerken, dat de ontkerstening van het gebed in de terzinen van *Δεινη Θεοσ* een ongedachte wending geeft aan het schoonheidsideaal. Het komt er door te staan tegenover het christelijk ideaal en het geeft den indruk zich in de plaats daarvan te willen stellen. Wij zijn door de voorgaande verzen van den cyclus geenszins hierop voorbereid. De levenswijsheid van tal van sonnetten schijnt juist een gevolg van de vrijzinnig christelijke richting, waartoe de dichter oorspronkelijk neigde. Ik kan mij deze terzinen niet anders verklaren dan dat de dichter zijn onuitsprekelijke devotie slechts door de woorden van het oude gebed dacht te kunnen benaderen. Daarbij zal dan nog de invloed van Kloos misschien gekomen zijn, en wij zullen in dit vers, als in Hemelvaart, een vervreemding van het Christendom hebben te zien. De polemische indruk dien deze omzetting van het gebed kan veroorzaken, zal door Perk nog wel niet bewust zoo bedoeld zijn. Toch zal het vers in veler gedachten als een blasphemie blijven gelden. Maar, (en hier kom ik aan de tot hier vrijwel uitgeschakelde aesthetische waardeering), er is een in poëticus oneindig ernstiger aanklacht tegen deze terzinen in te brengen: het is leelijk. Een Helleensche schoonheidsverheerlijking verdraagt geen nieuw-testamentische taal, zoomin als een bidkapel een Venusbeeld verdraagt.

De beteekenis van Hemelvaart in den cyclus besprak ik reeds. Men kan hierbij nog opmerken, dat het een wat onverwachten overgang vertegenwoordigt. De voorgaande verzen gaven ons den dichter, zooals hij geleidelijk naderkwam tot Natuur en Menschheid, en voor het leven der nederigen zelfs eerbied ging gevoelen. De terzinen van Bij 't graf (LXI), De Bede in 't Woud (LXXIII), Dorpsvesper (LXXIV) suggereeren een stemming van verzoening en vertrouwelijkheid met de kleine

menschenwereld, een stemming van eenvoud en nederigheid, waarop de Hemelvaart een trotsche onverwachte stijging verbeeldt tot een wereldontvluchtend geluk, dat de aarde verstoot en nieuwe, ruimer werelden omvangen wil. Het Lied des Storms bereidde deze opvaart en hemelvlucht voor, doch de overgang blijft snel en onverwacht. De opneming ervan kan men een vraagstuk noemen, geen fout. Een verklaring voor deze steil opgaande wending in de overigens gelijkmatig zich ontwikkelende beweging van den cyclus, kan behalve in den aard zelf van zulk een oogenblikkelijken trots en stoutmoedig hemelverlangen gevonden worden in het feit dat Hemelvaart een vers is uit een wat latere periode van Perk's poëzie. Er was toen in Perk reeds iets veranderd. De trotsche dichter voor wien een wereld te klein wordt, en die als zielevoosheid en onverstand verstoot wat van die wereld is, met een hooghartigheid, die reeds een romantische hybris wordt, is een ander dan de jongeling, die zich vermeide in den arbeid en vrede der vromen en eenvoudigen.

De omgang met Kloos heeft deze ontwikkeling ongetwijfeld verhaast.

Opvatting van de Mathilde.

Het platonisch Eros-motief. En hiermede is er een eind aan de sensationeele geschiedenis van den cyclus, die de dichter zelf nooit voorzien zal hebben.

Wij komen nu, op ideëel gebied, tot de opvatting der Mathilde. Grootendeels gaf ik die hiervoren reeds, zooals ze voor ieder onbevangen lezer uit de sonnetten zelf moet volgen. Doch ook hier waren de meeningen verdeeld. Wat Perk zelf over de beteekenis van zijn cyclus heeft meegedeeld, geeft ons gedeeltelijk uitsluitsel. Het zijn niet meer dan enkele richtlijnen voor de hoofdgedachte, schematisch aangeduid, en zonder aanspraak op definitieve geldigheid. In een brief van December 1879, aan Vosmaer schrijft hij:

'Iets schoons, dat zich aan het voor schoonheid ontvankelijk gemoed vertoont, grijpt het aan. Strijd der ziel volgt: het schoone is verheven en heft omhoog, en de ziel die het aanbidt, gevoelt zich klein. Doch is de strijd volstreden, heeft de vroegere toestand der ziel voor een edeler, reiner, verhevener plaats gemaakt, dan bemerkt zij dat zij niet meer bevend en biddend naar dat schoonheidsideaal opstaart: zij is er zoo door verheven, dat zij er mee samenwies. Zij heeft het in zich opgenomen. Dan leeft er een schoonheidsideaal, dat eerst buiten en boven ons was, in ons gemoed. En men heeft het slechts te uiten om kunstenaar te blijken. Ziedaar de geheele gedachte in mijn boekje belichaamd. Het schoone, 't gemelde schoonheidsideaal, wordt bezongen onder den naam "Mathilde". Zij treft in den zomer en in een grootsche streek (waarvan zij de vleeschwording is), 't gemoed van den zwerver. Die aanbidt haar, doch weldra komt zijn ziel in verzet. Hij gevoelt zich afhankelijk, smeltend, dwepend als een jonkvrouw, doordien hij 't leven leeft der beminde vrouw. Met geestkracht rukt hij zich los, en begint zijn omzwervingen. Haar beeld blijft hem echter bij en uit het verheven standpunt, waarop zijn liefde hem brengt, overziet hij natuur en menschheid. Keert hij eindelijk, "machtig daartoe aangedreven", terug naar Mathilde, dan bemerkt hij dat hij ziet hetgeen hij altijd zag.... en dat hij niet meer aanbidt omdat hij strijdend is gelouterd en haars gelijke werd doordien hij haar in zijn binnenste draagt en 't vrouwelijk gevoel aan zijn mannelijke werkdadigheid geen afbreuk deed. Ze is in zijn ziel "gelijk de zon in zee verzonken"; hij werd kunstenaar: de samengroeiing van 't mannelijke met het vrouwelijke.'

De eerste alinea van dezen brief geeft, 'in a nutshell', wel een duidelijk beeld van de gedachte der sonnettenkrans: de ontluiking van een dichterschap. De tweede is te retrospectief opgesteld om belangrijk te mogen heeten. Een zinsnede als 'het schoone wordt bezongen onder den naam Mathilde', is te veel schematische aanwijzing om een beeld van de levende ontwikkeling der gevoelens van den dichter te geven. Dit blijft theorie, de werkelijkheid was gelukkig anders, inniger, menschelijker. Getheoretiseerd over de beteekenis der Mathilde is er later nog meer dan genoeg, waarbij men dan meestal vergat dat de verzen er eerder waren dan de idee, dat de idee met de verzen groeide en de cyclus dus de ontwaking eener idee is en niet de bewerking ervan. Men heeft in de Mathilde de bewerking willen zien van wat men noemt een platonisch Eros-motief.

Het kan nuttig zijn hier vast te stellen dat er in de wereldliteratuur nooit zooiets heeft bestaan. Een Renaissance-motief, teruggaande op Plato, heeft men zich gefantaseerd. Men zou dit, in verschillende nuanceeringen, aantreffen in Dante's Vita Nuova, in de sonnetten van Petrarca aan Laura, in Du Bellay's Olive, in de sonnetten van Ronsard, in Sir Philip Sydney's Astrophel and Stella, Shakespeare's sonnets, v.d. Noot's Olympiados, Shelley's Epipsychidion, en eenigszins in Keats' Endymion en Hölderlin's Hyperion. Perk zou dit Eros-motief ook weer opgenomen hebben in zijn Mathilde.

Het is duidelijk, dat hier niet in eigenlijken zin sprake kan zijn van een motief, dat in de wereldliteratuur telkens werd opgenomen en opnieuw bewerkt, en aldus een ontwikkelingsgang doormaakte. Zulke motieven zijn b.v. het Faust-, het Ahasverus- en het Christophorosmotief. Het zoogenaamde Eros-motief kan echter nooit meer zijn dan de samenvatting van enkele verwante ideeën en gemeenschappelijke nuances, die dan alle weer een verre overeenkomst vertoonen met Plato's Symposion, zonder daar in het minst van uitgegaan te zijn. Terecht heeft Greebe bestreden, dat de Mathilde een bewerking van platonische denkbeelden zou zijn. Deze ongegronde opvatting is eerst later en geleidelijk in de Perk-beschouwing ingeslopen. Bij Kloos is er nog geen sprake van een platonisch Eros-motief.

Kloos ging niet verder dan hij gaan kon, toen hij het waagde de Mathilde, om den aard en de hoogheid der idee, in verband te brengen met Plato, Dante en Shelley. ‘En hiermede heeft onze literatuur zich vastgeknoopt aan het liefelijkste en verhevenste van wat de verzonken geslachten hebben gezongen, aan de ideeën en idealen van een Plato, aan de bedwelmende zoete mystiek van den vader der Italiaansche humanisten en aan de verrukkingen en adoraties van den schoonsten hymnus, die ooit ons aller Moeder een sterveling heeft ingefluisterd, van die eeuwig-vloeiende wel van aandoening en zaligheid, den onvergelijkelijken Epipsychidion’[71]. Zooals het altijd gaat, is die aanduiding eener licht waarneembare verwantschap veralgemeend, de formuleering ervan vergroofd, en zoo was de weg geopend naar de opvatting der Mathilde als de bewerking van een, ook bij Dante en Shelley, aan te wijzen platonisch Eros-motief. Het verst ging met dat ‘hinein interpretiren’ Dr. Nyland in haar alleronwetenschappelijkst studietje over de Mathilde. Maar het meest werd deze ongegronde meening verbreid door Dr. Prinsen, uit wiens Handboek zij de schoolboekjes e.d. bereikte. Daar lezen wij over de Mathilde: ‘Ook in de idee alzoo een terugkeer tot het geliefde thema der Renaissance, in de sonnetten van Petrarca, Du Bellay, Ronsard, Sidney, v.d. Noot en zoo vele andere, alle teruggaande op Plato's schoonen droom in het Symposion.’[72] Dr. Greebe's verweer tegen de platonische opvatting der Mathilde zal de zaak geen goed gedaan hebben. Hij gaat het Symposion en de Mathilde eenvoudigweg vergelijken, en bevindt dan dat er van overeenkomst of invloed geen sprake kan zijn, o.m. omdat er in het Symposion knapenliefde voorkomt en in de Mathilde niet! Zulk een goedige manier van bestrijding is voor het doel niet bevorderlijk en zal ook door Dr. Greebe waarschijnlijk niet meer gewaardeerd worden. Een onderzoek raakt sommige denkbeelden uit het Symposion, maar kan andere geheel verwaarloozen. Men dient voorop te stellen, dat Perk Plato niet bestudeerd heeft, en dus niet meer van hem kende dan den beroemden naam, en de min of meer algemeen verbreide legende van Plato en zijn ideeën[73]. Een verwantschap kan dus alleen toevallig zijn. Tevens moet men zich voorhouden dat Plato in het Symposion meer zedelijke dan erotische problemen behandelt. Dr. v. Deventer schreef: ‘Het Symposion verklaart niet het mysterie der liefde, maar handelt over het wezen der begeerte, en wel van de begeerte naar het schoone en goede.’[74]

Nadat allen een lofrede op Eros hebben uitgesproken, verhaalt Socrates op het Symposion, wat hem de wijze Diotima van Mantinea over Eros onthulde. Eros is een daemon, bemiddelaar tusschen sterfelijken en onsterfelijken. Hij is het kind van Poros en Penia, van overvloed en ontbering. Eros zelf is de liefde tot het schoone, en daarom ook tot het goede en tot de wijsheid. Hij is de begeerte het schoone voort te brengen, en deze scheppingsdrift is in wezen de begeerte naar onsterfelijkheid, die in alle stervelingen leeft. Zij begeeren allen voort te leven, in hun kinderen, in hun daden of in hun gedachten. Wie op de ware wijze het schoone begeeren wil, moet allengs voortschrijden van de liefde voor een schoon lichaam (hier spreekt Socrates van de knapenliefde) tot een universeele liefde voor de schoone gestalten, later voor de schoonheid der ziel, voor het schoone, zedelijke streven en eindelijk voor het inzicht. Aldus zich begevend op de hooge zee van het schoone, en om zich heen ziend in het onbegrensde streven naar wijsheid, sterkt en volmaakt men zich. Wie deze volkomenheid in de begeerte naar het schoone benadert, hem verschijnt

het schoone niet langer in een gestalte, noch in een denkbeeld noch op andere wijze in iets afzonderlijks op aarde of in den hemel, maar geheel op zich zelf, an sich, verschijnt het hem overal, en eeuwig zichzelf gelijk. Van de schoone gestalten, de schoone zeden en daden en de schoone inzichten, is hij eindelijk gekomen, tot het inzicht van het schoone. En eerst nu is hem het leven levenswaard, nu hij het goddelijk schoone zelf aanschouwt. Door de goden wordt hij bemind, en, zoo er één mensch onsterfelijk is, dan hij.

Duidelijk nemen wij in de idee van Perk's Mathilde verwantschap waar met deze platonische ontwikkeling. Aan een bewerking van platonische motieven heeft hij echter allerminst gedacht. Voor hem was de liefde voor Mathilde de eerste openbaring der schoonheid, die sindsdien zijn leven vervulde en hem tot kunstenaar maakte. Deze idee der ontwaking van een jong dichter door de liefde tot de schoonheid, herinnert aan de socratische ontwikkeling der Eros, ofschoon zij niet in de wijsheid maar in de onverzadelijke schoonheidsvreugde van den kunstenaar

uitmondt. In de schoonheid is zijn leven vereeuwigd en zijn geluk op aarde evenaart de gelukzaligheid der onsterfelijken. De idee der loutering door de liefde tot de aanschouwing eener onverwelkbare schoonheid, vindt men telkens in de wereldliteratuur terug, en meermalen zal men zich daarbij Plato's Symposion herinneren. Doch het vaststellen van parallellen, en vooral het ontdekken van invloeden geeft veelal aanleiding tot oppervlakkige nivelleeringen. Ook Schlegel schreef 'Liebst du wohl wenn du nicht die Welt in der Geliebte findest', een regel die geheel evenwijdig gaat aan Perk's 'Heelal waarvoor ik biddend lig gebogen'. Beide zijn uitingen eener innig menschelijke, universeele idee, welker oorsprong niet tot Plato herleid behoeft te worden, maar ontspringt aan het menschelijk hart, dat liefheeft.

Van een platonische vergeestelijking der liefde kan men trouwens voor de Mathilde niet spreken. Men heeft het wel voorgesteld of de goddelijke schoonheid de gestalte zou zijn eener vereeuwigde Mathilde. Maar zulk een vereeuwiging der geliefde vinden wij slechts in het eerste boek, als de wereld den dichter te klein is om haar te verheerlijken en hij haar vereenzelvigt met de Natuur, en met de Madonna. De gestalte zelf echter is niet tot een goddelijke figuur gegroeid in de ontwikkeling van den cyclus, maar uit de liefde van den dichter groeide een wijder en durender schoonheidsliefde. Slechts de regel: 'Gij, die niet mensch meer zijt' in 'Laatste aanblik' (C) zou even op een vergoddelijking der sterfelijke Mathilde kunnen wijzen, maar uit geen der andere sonnetten die in het vierde boek de verhouding van den dichter tot Mathilde raken, (XC, XCI, CI, CII en CIII) is dit overigens af te leiden. De dichter verloor zijn geliefde, maar in zich zelf vindt hij haar terug. 'Zij bleef zichzelve, gij werd kunstenaar', zegt Kalliope (CII). Het geluk van liefde en schoonheid wekte den kunstenaar in hem, en zoo werd al wat hij aan schoonheid en liefde ondervond, onvergankelijk in hem herboren.

Het gaat hier niet om de vergeestelijking eener zinnelijke liefde (het ideëele element in de liefde voor Mathilde was reeds aanstonds sterk), maar om de vereeuwiging van vergankelijke schoonheidsindrukken in zichzelf. Een liefde die zich als louter schoonheid aan hem openbaarde, ging voor den dichter verloren, maar herleefde in zijn hart, en als louter schoonheid vermag hij haar in zich voortaan te aanschouwen en niet meer onder één maar onder duizend namen te verheerlijken. Die eerste liefde gaf hem den schok, dien hij noodig had, en dankbaar blijft hij haar daarom herdenken (in Zegen mij (XC), Vaarwel (CI) en Kalliope (CII)). Die schok deed de wereld in zijn hart in duizendvoudige schoonheid ontbloesemen. Het beeld van haar, wier naam de schoonheid het eerst droeg, draagt hij in zijn hart. Het is als de zon in zee in hem verzonken. Door haar kwam hij tot de schoonheid, die hij zijn levenlang niet meer verliezen zal. Zulk een openbaring der schoonheid door de aanraking der liefde vindt men ook bij andere dichters uitgebeeld. Men kan in zulke gedichten een onderlinge gelijkenis ontwaren, gelijk ook Kloos deed, maar men moet er zich van bewust blijven dat zij elk toch weer een wereld op zichzelf zijn. Er is eenige verwantschap aan te wijzen van Shelley's Epipsychidion, van Dante's Vita Nuova, en meer nog dan deze van Perk's Mathilde met het Symposion van Plato, maar deze gedichten bestaan te volkomen in zichzelf om als bewerkingen van een motief onder één naam te worden samengevat. Met Dante's Vita Nuova vertoont de Mathilde ongetwijfeld eenige gelijkenis. Perk kende dit gedicht, zoo goed als de sonnetten van Petrarca. Hij las het in de Duitsche vertaling der Universalbibliotheek. Als voorbeeld van een

sonnettenkrans zal het hem voor oogen gestaan en aangespoord hebben. Uit zijn eigen werk kan de bekendheid met Dante blijken. In de inleiding der, voor Joanna Blancke bestemde, sonnettenreeks Een Helle- en Hemelvaart verdedigt hij den naam van Joanna met een beroep op Beatrice's gezellin, die dezen zelfden naam droeg.

In het leven van Dante beteekende de ontmoeting met Bice Portinari eenmaal ook de eerste openbaring van liefde en schoonheid, de wijding die hij van het goddelijk leven ontving en als dichter zijn leven bewaren en behoeden zou. Ook hem leidde een vrouw uit de verwarringen zijner jeugd tot de vita nuova der schoonheid.

Een platonische ontwikkeling is er in de Vita Nuova niet te vinden. De liefde wendt zich niet van haar voorwerp af tot een idee. Het is de liefde tot Beatrice, dezelfde liefde steeds, die verandert, en gelouterd wordt. Na de doodelijke ontsteltenis, de verrukkende verwarringen, de goddelijke koorts der liefde, wordt in

Dante's verontrust gemoed langzaam, eindelijk de vrede van het teedere, innige geluk in het denken aan de geliefde geboren. Een devote vereering wordt dit in de verheerlijkte herinnering na haar sterven. La Vita Nuova verhaalt hoe zich Dante's ziel veredelt en verdiept in het denken aan Beatrice.

Aan invloed op de Mathilde moet men niet denken; slechts tot Perk's voornemen een sonnettenkrans te schrijven, zal het lezen van Dante's gedichten hebben bijgedragen, misschien zelfs aanleiding zijn geweest. Minder dan de Mathilde geeft Dante's gedicht aanleiding tot aanknoopen bij Plato's Symposion. De idee der veredeling door de liefde, de zedelijke schoonheid die uit de vrouwenvereering wordt geboren, is bij Dante veeleer een rechtstreeksche voortzetting en verfijning van den hoofschen vrouwendienst der Provençaalsche troubadours, die ook de oudste Italiaansche dichters beïnvloedden, dan een uitvloeisel van platonische denkbeelden geweest. Trouwens, ondanks de diepzinnige en duistere symboliek die Dante later met zijn omlijstend proza aan zijn gedichten heeft willen toekennen, en ondanks de talrijke geleerde verhandelingen en commentaren die daarover werden geschreven, zal men La Vita Nuova slechts verstaan, als men zich van diepzinnige verklaringen onthoudt. Ten slotte is het niets anders, of beter, niets minder dan louter en alleen de nobelste liefdeslyriek.

Minder nog dan Dante's gedichten zijn de sonnetten, waarin Petrarca de koele oogen zijner Laura de Sade verheerlijkte en herdacht, bij Plato aan te sluiten. Shakespeare's Sonnets, die op geen wijze met het Symposion in verband te brengen zijn, hebben ook vrijwel geen punten van aanknooping met de Mathilde. De geschiedenis van Shakespeare's weifelingen tusschen vriendschap en hartstocht vormt een volmaakt in zichzelf besloten en met geen andere te vergelijken poëzie. Slechts vinden wij een overeenkomst in de bij vele dichters trouwens voorkomende gedachte dat de dichter in zijn vers de geliefde vereeuwigt. Het achttiende der sonnetten eindigt:

> Nor shall death brag thou wander'st in his shade
> When in eternal lines to time thou growest:
> So long as men can breathe or eyes can see
> So long lives this; and this gives life to thee.

En het volgende:

> My love shall in my verse ever live young.

Perk, die deze sonnetten niet kende, drukte eenigszins dezelfde gedachte uit, ofschoon nog aarzelend, zonder die trotsche zekerheid van den kunstenaar, in Laatste Aanblik (C).

Steeds toeft zij waar hij is; zijn liefde, gelouterd en vereend met schoonheid, werd in zijn hart tot poëzie. Het is reeds dezelfde gedachtengang, maar de eeuwigheid zijner poëzie durft hij nog niet aan. Dat zullen wij bij Kloos vinden, in verzen, waarvan de trotsche stelligheid Shakespeare evenaart.

Met Sir Philip Sidney's poëzie heeft Prof. Prinsen de Mathilde van Perk in verband gebracht[75]. Hij houdt Sidney's cyclus (de eerste Petrarquistische sonnettenkrans in de Engelsche litteratuur, gepubliceerd in 1591, vijf jaren na den dood van den dichter), tegen den achtergrond van Perk's Mathilde. Een dergelijke vergelijking is altijd vrij willekeurig. Een onnoemelijk aantal factoren van tijd, milieu, omstandigheden, geaardheid, graad en aard der affectie, uitdrukkingsmiddelen enz., beteekenen

evenzooveel verschillen en maken een dergelijke vergelijking, die toch altijd eenigszins een waardevergelijking is, tot een onbegonnen werk. Ten slotte zijn er geen verdere conclusies mogelijk dan dat twee andere menschen in andere tijden anders hebben liefgehad. Met dezelfde willekeur zou men bijv. Thomson's Nightthoughts, Les Nuits van De Musset en Novalis' Hymnen an die Nacht kunnen vergelijken, omdat ze alle over den nacht handelen. En het platonisch element tenslotte, waarmee Prof. Prinsen in zijn beschouwing van renaissance- en romantische dichters zeer vrijgevig is, is bij Sir Philip Sydney niet of ternauwernood aan te wijzen. Een vermoeide en ontgoochelde hartstocht roept in deze verzen om eindelijke bevrijding in een eeuwige liefde, en snakt naar een andere en mildere wereld (sonnet 110).

Dan, Epipsychidion! Dit gedicht, ‘a poem on the soul’, is een hymne die Shelley in 1820 schreef en in alle stilte toewijdde aan Emilia Viviani, een adellijke jonge vrouw, die onvrijwillig in een klooster bij Pisa haar jeugd doorbracht. Het is het stralendste liefdeslied, dat Shelley ooit geschreven heeft. Emilia is voor den dichter ‘the soul out of his soul’, de vervulling van het ideaal, waarnaar hij

altijd, al dwalend, telkens ontgoocheld, voortdurend van verlangen verteerd, had gezocht. Tot haar zingt hij zijn hulde, in een sprankelende afwisseling van beelden, als een onuitputtelijk wellende fontein van stralend doorlichte verheerlijking. Als een levend licht is zij in zijn langen nacht verschenen:

> veiling beneath that radiant form of Woman
> all that is unsupportable in thee
> of light and love and immortality.[76)]

Zij schijnt hem ‘an image of some bright eternity.’ Met haar verlangt hij te ontwijken naar het lieflijk eiland in den oceaan, waar hun liefde ongedeerd en onbegrensd zal kunnen zijn, waar ‘to live is love’, in een bestendig onverwelkbaar geluk. En na de elysische schildering van dit afgelegen, ongerept geluksoord, volgt de hymnische extase van het liefdesgeluk, de hartstochtelijke vervoering van in elkaar op te gaan, volkomen, als twee vlammen, vereenigd en stijgend, tot eindelijk de woorden zelf terugzinken, onmachtig om de stijgende extase te achterhalen.

Shelley's gedachteleven was volkomen vertrouwd met de sfeer der platonische ideeën[77)]. Maar de platonische inslag althans van dit gedicht moet men niet overschatten. ‘The day is come and thou wilt fly with me.’ Deze en de volgende regels over Emilia's bevrijding uit de kloostergevangenschap, wijzen op iets meer dan alleen een verbeelding van de vlucht der gelieven naar het verre eiland; er klinkt een toon van hartstocht en vurig verlangen in door. Het is ook bekend dat Shelley zich met dit gedicht, om de onvoorwaardelijke uitstorting van zijn hartsgeheim, bezwaard gevoelde. Hij wilde het slechts anoniem uitgeven, en hiertoe moest, in het voorwoord, de mystificatie van een in Florence gestorven dichter dienen.

Zou deze voorzorg voor een zuiver platonisch gedicht noodig geweest zijn, of zou hem niet veeleer deze hartsbelijdenis, waarin Mary, zijn vrouw, slechts een schaduw wordt genoemd van het visioen, dat in Emilia werd belichaamd, in verlegenheid gebracht hebben? Emilia wordt in de verheerlijking van den dichter een bovennatuurlijke gestalte, maar het slot en hoogtepunt van het gedicht is geenszins een platonische vervulling der liefde in de Idee van wijsheid en schoonheid; het slot is een mystische triomfzang van de liefde, van het onvergankelijk, eenparig geluk, van de opperste gemeenschap der gelieven, elkander gelijk en als voor eeuwig één geworden in de omstrengeling van lichaam en ziel. Epipsychidion is het hooglied van ‘passion's golden purity’. De gelijkenis van Epipsychidion en de Mathilde houdt met een vage overeenkomst op. Beide gedichten bevatten de idealiseering eener vluchtige ontmoeting en in dit opzicht sluiten zij ook bij Dante's Vita Nuova aan. Kloos heeft Epipsychidion in verband met de Mathilde genoemd. Maar er was in die jaren weinig toe noodig om hem den naam op de lippen te brengen of in de pen te geven van dit gedicht, dat hem met zoo diepe en durende bewondering vervulde. Door het in de herdenking van Jacques Perk te noemen, bewees hij den jong gestorvene de hoogste eer, die hij hem kon geven en stelde hij vast dat de Nederlandsche poëzie tot het peil der wereldliteratuur was genaderd. Een vergelijking van Epipsychidion en de Mathilde is overigens nutteloos. Perk's cyclus is niet uitsluitend liefdeslyriek. De adoratie der geliefde neemt er geleidelijk af en maakt plaats voor de verrukking van het schoone in liefde en natuur en van de bestendiging hiervan in de schepping van den kunstenaar. Epipsychidion is een onophoudelijke vergoddelijking der geliefde, zooals wij die in de Mathilde slechts een enkele maal,

in Madonna en Ochtendbede, vinden, een verheerlijking, die de gestalte der geliefde boven en buiten de grenzen van haar persoon doet samenstroomen als het ware met alle schoonheid van hemel en aarde. En als men dan toch in onze taal een gedicht wil aanwijzen dat om de bijna mystische liefdesextase, met Epipsychidion te vergelijken is, dan denken wij veeleer aan het glanzend hymnische ‘Kleine Paradijs’ van Werumeus Buning, waarin wij eenzelfde ononderbroken stroomende liefdesvervoering, een zelfde verrukkende ‘flight of fire’ in het helder zingend rhythme vernemen. Eindelijk kan men zich in dit verband nog Hölderlin's lyrischen roman in brieven Hyperion herinneren (1799). Evenals in de Mathilde is er de natuur de levende achtergrond van een schoonheidsideaal. In Diotima (de naam herinnert aan het Symposion!) vindt Hyperion de schoonheid, en in de schoonheid het ideale verwezenlijkt. Als hij aan Diotima's zijde langs de ruïnen van het oude Athene wandelt, wekt zij in hem het verlangen die vroegere, ideale wereld, dit verloren

paradijs te herscheppen. Ook hier vinden wij het denkbeeld van de verwezenlijking der ideale schoonheid door het medium der vrouw. De roman gaat dan verder andere wegen dan die der platonische schoonheid. Hyperion ziet zich teleurgesteld door de tuchtelooze benden die hij tegen de Turken in het veld brengt. Hij bemerkt dat hij gehoopt had ‘durch eine Räuberbande sein Elysium zu pflanzen’, en, als hij ook Diotima heeft verloren, trekt hij zich als heremiet in de natuur terug. Het is de elegische roman van ‘das Los des Schönen auf der Erde’. Platonisch is er ook het denkbeeld, dat men de eeuwige schoonheid in den geest eerst vindt na haar in het gemoed ervaren te hebben. Samenvattend blijkt het, dat de overeenkomst tusschen de besproken gedichten niet verder gaat dan een gelijksoortigheid van sentiment, enkele gemeenschappelijke nuances en soms een verre verwantschap met Plato's Symposion. Het is echter niet mogelijk ze alle te herleiden en te vereenigen tot een gemeenschappelijk, platonisch Leitmotiv.

De schim van P.C. Hooft. Iris.

Op den 17den Maart 1881 werd te Amsterdam met voordracht, tooneel en feestelijkheid het feit herdacht, dat voor 300 jaren Pieter Cornelisz. Hooft werd geboren. Jacques Perk had aan deze feesten ter eere van den dichter, dien hij als minnezanger met recht en met voorkeur zijn meester noemde, deelgenomen.

In den Nederlandschen Spectator, waarin hij, door toedoen van Vosmaer reeds meermalen bijdragen had mogen plaatsen, beschreef hij deze feestelijkheden in een vroolijk, niet bepaald nieuw maar toch frisch en onderhoudend proza. Tegelijkertijd verscheen er zijn gedicht ‘De schim van P.C. Hooft’, gedateerd Muiden 17-3-'81. Het is geinspireerd op den boottocht naar het Muiderslot, welke in het feestprogramma was opgenomen. Perk droeg het gedicht op aan zijn leermeester Dr. Doorenbos, aan wiens lessen hij de eerste geestdrift voor de Nederlandsche klassieken dankte. Er is geen ander gedicht van Perk, waarin zijn poëzie zoo duidelijk aanknoopt bij den stijl der oudere generatie, en wel van haar voornaamsten vertegenwoordiger Potgieter. Dit gedicht kan de continuïteit, die in onze poëzie van 1880 tot heden van schakel tot schakel is aan te wijzen, nog dieper in de 19e eeuw terugvoeren. Meer nog dan Couperus' Sancta Chiara bewijst dit gedicht van Jacques Perk hoe de poëzie van Potgieter zich in de jongeren voortzette, en er de beste elementen van haar karakter aan meedeelde, die ongetwijfeld ook hebben bijgedragen tot de vernieuwing onzer poëzie. In weinige jaren zette zich deze vernieuwing zoo snel voort, dat het verband met vroegeren stijl geheel scheen te ontbreken. Maar de ‘Schim van P.C. Hooft’ bewijst dat dit verband wel degelijk heeft bestaan en zijn beteekenis heeft gehad voor de ontwikkeling onzer poëzie. Deze fijne ets van Hooft's voorname, geestige gestalte, schouderhoog verheven boven den drom der feestvierenden, doet levendig denken aan de best geslaagde tafereelen uit Potgieter's Florence; en daarnaast, herinnert ons de fijnzinnige glimlach, die door deze regels te spelen schijnt eraan, dat Perk's talent ook bij Hooft zelf ter schole is geweest. De terzinen zijn dezelfde als van Potgieter, met het van Dante afwijkende, eenvoudiger rijmschema aba, cac, dcd. In zijn scherp gelijnde plastiek is het een der fijnste gedichten van Perk, en het staat te bezien of men het in zijn soberheid niet de voorkeur moet geven boven het pralender Iris. Iris

blijft intusschen het meest geroemde en bewonderde gedicht van Perk. In Juni 1881, weinige maanden voor zijn dood, werd het geschreven. Men weet dat De Gids het, om enkele licht te verhelpen kleinigheden, terugzond, waarna het in De Tijdspiegel van October 1881 verscheen. In begin November stierf Perk. Als dichter blijkt Perk in dit laatste gedicht, snel en belangrijk, ook in technisch opzicht, vooruitgegaan. Het metrum ontleende hij aan The Cloud van Shelley, dien hij overigens vrijwel niet gekend heeft, maar op wiens grootheid en voorbeeld Kloos hem reeds wees.

Het metrum van Iris komt intusschen niet volkomen met dat van The Cloud overeen. Bij Shelley is er in de korte regels een afwisseling van twee en drie versvoeten; bij Perk tellen ze er steeds drie. De Iris-mythe, zooals ze in het oorspronkelijk gevonden wordt in het dertiende fragment van Alkaios, zal Perk zeer waarschijnlijk niet gelezen hebben. Vermoedelijk zal hij de mythe gekend hebben uit Preller's Geschichte der Griechischen Mythologie[78]. Het natuurverschijnsel, waarop deze mythe berust, heeft Perk met een diepe, lyrische symboliek doorzield. Het vers is zijn laatste minnedicht geweest, doorschaduwd van weemoed om het onvervulbare, van een onverhoord verlangen naar een liefde die

hem het leven, en spoedig onherroepelijk, de dood onthield. Iris verlangt vergeefs naar Zefier. Als de laohende Zefier verschijnt op aarde, moet zij wijken en slechts een spoor van lichtend verlangen laat zij in den regenboog achter. In een boog van tintelende kleuren, liefelijk en droef, staat dat verlangen in ontroerende schoonheid over de aarde gewelfd, en rustend op de uiterste kusten, wordt het een teeken, wijder en grootscher dan van een enkel onvervuld lot, van al het vergeefsche verlangen der stervelingen. Uit leed en eenzaamheid is de Iris geboren, maar alleen in schoonheid vertoont zij zich op aarde, en dit is de eenige maar rijke troost van den dichter dat uit zijn smart zelfs schoonheid ontstaat. Aan den leegen hemel van zijn eenzaam hart verwekt zijn droevig verlangen den regenboog der schoonheid, en wie het op aarde aanschouwen, zeggen: de goudene Iris lacht. Oneindig fijner en dieper dan *Δεινη Θεοσ* is Iris een verheerlijking der onsterfelijke schoonheid, en een vergoddelijking der poëzie. Met Iris heeft Perk overtuigend bewezen een voorlooper en geestverwant te zijn van De Nieuwe Gids. Wie met de gelijktijdige versliteratuur op de hoogte is, kan niet anders dan zich verwonderen over zulk een onafhankelijk dichterschap en zoo spontane schoonheid, in een tijd van algemeene traagheid en vervlakking.

Perk's wereldbeschouwing.

Diepzinnige bemoeiingen om een sluitende wereldbeschouwing uit Perk's poëzie af te leiden, zijn nutteloos en overbodig. Perk was een jong dichter en een jong zoeker. Zijn poëzie geeft aan dat zoeken meermalen uiting, maar toch zijn de verzen, die hij schreef, belangrijker dan de wereldbeschouwing, die hij, een enkele maal en voorloopig, formuleerde, en die met het essentieele zijner poëzie slechts weinig verband hield. Tenslotte is Perk vooral minnedichter en schoonheidszoeker geweest, en nemen wij den wijsgeerigen poëet, dien een aantal verzen ons leeren kennen, op den koop mee.

Religieus opgevoed in het huis van zijn vader, Ds. M.A. Perk, voelde hij zich aanvankelijk sterk aangetrokken tot de vrijzinnig godsdienstige richting. Om deze reden staakte hij zijn bezoeken aan Alberdingk Thijm. In 1878 schreef hij dezen in een brief: ‘Met hart en ziel ben ik de moderne Protestantsche richting toegedaan.’[79]. Perk was toen echter nog geen twintig jaar. De levensopvatting, die wij uit tal van sonnetten in het derde en vierde boek der Mathilde vernemen, sluit zich daarbij nog aan. Ieder wezen moet leven naar zijn aard en bestemming, en daarnaar moet men de dingen beoordeelen, en waardeeren. Deze gelijkmoedige opvatting keert er telkens terug, en het schijnt niet gewaagd in deze leer der waardeering den invloed te zien van Pierson, wiens colleges Perk volgde. Het is een levensbeschouwing van rustigen, wijsgeerigen aard, die ons in den jongen dichter verwondert. Het is mogelijk dat het reeds een uiting was van zijn dieper wezen, maar wat wij van zijn persoon weten wijst toch niet op een zoo placide geaardheid en doet eer gelooven dat hier geestelijke invloeden op den ontvankelijken en talentvollen jongeman hebben gewerkt, die weer verdwijnen zouden, wanneer eenmaal zijn temperament met volle kracht in zijn poëzie doorbrak, als in Hemelvaart, en in Iris vooral. In het laatste vers komt een diepere, meer doorleefde berusting uit dan in de oudere, min of meer koel bezonnen sonnetten. En al is Kloos' heftige, driftige temperament waarschijnlijk van invloed

geweest op het ontstaan van een vers als Hemelvaart, toch meenen wij daar beter den dichter van Iris te herkennen dan in de behoedzame levensleer dat men, zoomin als de visch het water, zijn levensbaan verlaten moet, en de overtuiging dat ‘geluk deugd wordt en ervaring geweten vormt.’ Uit deze tegenstelling blijkt dat Perk stellig een overgangsfiguur is geweest, op de grenzen van een oudere, rustig bezonnen, tot klaarheid gekomen en een nieuwe, jonge, onstuimig zoekende en verwerpende gedachtenwereld.

Zijn godsdienstige denkbeelden vindt men in enkele zijner sonnetten. Doch ook daar is beweging, verandering en ontwikkeling in. Het Katholicisme, Mathilde's geloof, is voor den dichter onaannemelijk (XIX). In Belijdenis (XX) vernemen wij gedachten, die aan pantheisme doen denken. ‘Uw God is zonder leven’ zegt Mathilde, maar de dichter antwoordt: ‘Kan zonder leven de natuur bestaan?’ Toch kan men niet spreken van een sterk doordacht en doorleefd pantheisme, als bij Goethe, bij Wordsworth of bij Hölderlin. Het gaat ook te ver om ‘Hemelvaart’, met Coenen, te beschouwen als de uiting van een romantisch, individualistisch pantheisme. Hemelvaart geeft uiting aan een oogenblikkelijk sentiment, maar is geenszins de belijdenis van een levensleer.

Maar althans een neiging tot pantheisme blijkt uit verschillende verzen. In Vaarwel aan het Woud (XCIX) zegt de dichter:

> Gij hebt mij God het leven hooren noemen.

Andere verzen wijzen op een veldwinnend agnosticisme in het gedachteleven van Perk. In 'Nacht' (LXXXVI) roept hij uit:

> Ik weet, ik weet niet, wie de wereld schiep! -
> Of ze is geschapen, of we aanbidden moeten
> Wat wij als Leven, ziel of God begroeten,
> Of eeuwig slapen zal, wat eeuwig sliep!

De Doodenakker (XCVII) uit den twijfel aan een persoonlijke onsterfelijkheid:

> Hij (de dood) brak den mensch van ziel en stof voor immer
> En schonk aan graf en stof een eeuwig leven,
> Want al, wat niet te splitsen valt, sterft nimmer.

Het grootsche denkbeeld oppert de veronderstelling, dat God een schepping van den mensch is. Dit alles te zamen doet ons in zijn ontwikkeling een afwending van het Christendom ontwaren. Positief kondigt deze zich aan in de omzetting van het Onze Vader tot een gebed aan de Schoonheid in *Δειυη Θεοσ*

Duidelijker en polemischer uit hij zich in een der later gepubliceerde verzen, die Perk aan Kloos wijdde.

(XXVI) Is daar dan 't rijk, dat men met dat gefemel
Den engelen toekent en den god der trouw.

Wij weten niet waarheen Perk's ontwikkeling geleid zou hebben. Wel is het zeker dat hij in 1881 niet langer de vrijzinnig-christelijke richting toegedaan was, maar nieuwe banen zocht en voorzag. Een gevormde wereldbeschouwing zal men vergeefs in zijn werk zoeken. Wij zien slechts hoe in den jongen denker de vragen van wereld en leven woelden en om een antwoord drongen, dat hij zich op verschillende wijzen, maar nimmer bevredigend nog, zocht te geven. In de ontwikkeling van den Mathilde-cyclus is de vraag of Perk pantheïst was, geen factor van beteekenis. Het blijft een vraag op zichzelf, en het antwoord erop, aangenomen dat het te geven is, kan van geen invloed zijn op de beschouwing van den cyclus.

Perk als voorlooper en overgangsfiguur.

Men heeft wel eens in twijfel getrokken of Perk wel als een voorlooper der nieuwe beweging in onze literatuur beschouwd mag worden, en niet veeleer voor een vertegenwoordiger der vroegere generatie moet doorgaan. Het beschouwelijke en didactische element in zijn poëzie gaf daar aanleiding toe. Dr. Van Ginneken heeft het zelfs gewaagd de Mathilde voor te stellen als een echt Nederlandsche, lyrisch-doctrinale tijd- en leerzang als Bilderdijk's De Geestenwereld, Potgieter's Gedroomd Paardrijden en Florence, en Schaepman's Aya Sofia[80]. Weerlegging van zulk een grandiose bewering is overbodig. Kloos maakte aan zulk een exces eenvoudig

een eind door het woordje leerzang in lierzang te veranderen, waarmee de afdwaling hersteld is. Er zijn ongetwijfeld in Perk's poëzie elementen van een ouderen, verouderden stijl, waardoor hij een overgangsfiguur wordt. Maar het nieuwe in zijn werk geeft den doorslag. De Mathilde-uitgave van Kloos was een nieuw, vernieuwend moment in onze letterkunde. De sonnetvorm, de natuurvisie in deze verzen, de hoogere opvatting der poëzie, de verheerlijking der schoonheid, het zelfbewust dichterschap, dat waren alle nieuwe elementen, die met de oudere poëzie niets gemeen hadden. Al zou Perk waarschijnlijk nooit het initiatief genomen hebben tot de oprichting van een Nieuwe Gids, toch is hij, zonder een uitgesproken en sterk bewust programma, omstreeks 1880 een vernieuwer in onze poëzie geweest, een voorbode, een eenige en eenzame figuur onder tijdgenooten, die geheel andere en minder machtige idealen over kunst en poëzie beleden.

Trouwens ook de persoon van Perk is een andere geweest, dan de vriendelijke, lijdzame jongeling, dien men zich meestal voorstelt. Er is een soort legende over Perk ontstaan van een zachtmoedigen droomer, een innemenden ziekelijken jongeling met een rijpe, vroegtijdige levenswijsheid.

Die traditie van den zachtzinnigen jongeling is te wijten aan zijn te vroegen dood, welke vrij spel liet voor idealiseering, en verder aan het goedbedoelde boek, waarmede zijn tante, Betsy Perk, den jonggestorvene eerde. Het bekende portret door Neuman, dat zich in het Rijksmuseum bevindt, zal er ook wel toe bijgedragen hebben. Maar de werkelijkheid is anders. Perk kon heftig zijn, scherp en hatelijk soms. Hij was (gelukkig!) volstrekt niet zoo liefelijk innemend. In zijn brieven aan Van Deventer liet de jonge student zich met de branie van den eerstejaars

graag voorstaan op mannelijke geneugten, op wat hij met bravour noemt zijn ‘rijden en rossen, zuipen, pimpelen en pooien’ met vrienden in Den Haag. Het zal zoo'n vaart niet geloopen hebben, maar het geeft toch een anderen kijk op den apostolischen jongeling der traditie. Zoet romantisch was hij niet. Hij deed serieuse moeite om zich bij een Noordpoolexpeditie aan te sluiten. Ondanks zijn zwakke longen ontzag hij zich niet 's nachts te gaan visschen met zijn voeten in het water. Het stoïcisme waarmede hij zijn dood tegemoet zag, getuigt meer van een geharde mannelijkheid dan een christelijk gelaten berusting, meer stervensdurf dan overgave. Van dezen Perk, den dichter, die met zijn Iris in schoonheid eenzaam durfde te zijn, was nog veel te verwachten. In zijn vroegste opstellen is er een jongensachtige onstuimigheid, die vermoeden doet, dat hij, nadat eenmaal de aanval op de oudere schrijvers was losgebroken, niet achtergebleven zou zijn. Ofschoon het door en door jeugdwerk is, geeft toch zijn critiek op de Hoogere Burgerschool een typischen kijk op de revolutionaire elementen, die in Perk latent zijn gebleven. De volgende passage, geschreven anno 1876, kon uit Nieuw-Holland van Van Deyssel zijn. Hij stort er zijn verontwaardiging uit over de taalleeraars, en, zoo hij iets van den geest van Douwes Dekker of Van Vloten bezat, ‘ik zou ze trachten te vernietigen door mijn geest, te vergiftigen door mijn bitterheid, ja, ik zou hen gillend mijn smaadgalmen naar den kop slingeren en ze roosteren in het ziedende vuur mijner vlammende verontwaardiging. De bliksemende dolken van mijn vernuft zouden ze rijgen aan de moederaarde, ze spietsen in hun doodkist. Ik zou ze geeselen, dat mijn pen ervan kermde en had ik ze physiek in mijn macht, ik zou wraak oefenen door ze te worgen met vuile schapestaarten en de ontzielde lichamen kruipend verwringen en krabbend verscheuren ....’ enz.[81)] Het wordt nog vrij wat erger, en het blijft natuurlijk onbekookt schooljongensgeschrijf. Maar zonder een heftig temperament schrijft men zoo niet, en het is niet te zeggen welke critiek Perk nog geschreven zou hebben als eenmaal de strijd ontbrand was en Van Deyssel het vlammende voorbeeld had gegeven. Zeker is, dat Perk den eenigen keer, dat hij als criticus in het openbaar optrad, zich slechts aarzelend en uiterst bezadigd heeft geuit. De Spectator had hem aangezocht als criticus voor poëzie, maar het bleef bij één critiek. Hij voelde er zich destijds niet voor geschikt, en het ging hem aan het hart iemands werk met zijn critiek te moeten aanranden. Deze scrupule zou hij, wanneer hij de Nieuwe Gids-critiek had leeren kennen, naar alle waarschijnlijkheid wel overwonnen hebben. In den Spectator van Februari 1881 besprak hij dan Honigh's ‘Geen Zomer’. Honigh was in die dagen een man van naam, en het was een waagstuk iets in zijn nadeel te zeggen. Perk, die wel inzag dat deze poëzie niet veel te beteekenen had, zag er tegen op een vonnis over den Gidsredacteur te vellen. Zoodoende werd zijn critiek halfslachtig, en een lichte spot, die soms even doorklinkt, werd voorzichtig in den mond van anderen gelegd. Slechts in een enkele bewering kondigt zich iets nieuws aan. Lief en schoon zijn lang niet hetzelfde, betoogt hij naar aanleiding van Honigh's gemoedelijke tafereeltjes. Ook betreurt hij het dat de dichter ‘niet steeds inhoud en vorm doet samenstemmen.’ Hij wijst op het voorbeeld van Swinburne. Maar het artikeltje luidt nog volstrekt niet den grooten aanval in, die reeds in stilte voorbereid ging worden. Op grond van dit artikel zou men in Perk nog niet den voorlooper der beweging van '80 durven zien.

Perk had een zeker ontzag voor de oudere, erkende tijdgenooten, en hij was nog volstrekt niet geheel vrij van den ouden stijl in zijn verzen. Er komen in de Mathilde tal van sonnetten voor, die bewijzen hoe ook Perk's taal op de grens stond van een

oude rhetoriek en nieuwe, doorleefde uitdrukkingsvormen. De lucht was niet met één slag klaar en onbewolkt. Zelfs in de oudste verzen van Kloos zijn er sporen der vroegere rhetoriek aan te wijzen. In de Mathilde zijn ze zelfs talrijk. In vele verzen bespeurt men, hoe zijn plastisch talent zich zoekt te ontplooien, maar tegengehouden wordt door de denkwijze en daarmee samengaanden stijl uit de school der bespiegelende dichters. Zijn verzen hebben daardoor dikwijls een tweeslachtig karakter. Zijn plastiek komt er niet heelemaal uit. Tusschen mooie verzen staan onbezielde, versteende uitdrukkingen. Al dadelijk de eerste regel: 'Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten', is onzuiver en weinig minder fout dan Schaepman's zingende zuilen. In het geslaagde sonnet Avondzang komen twee rhetorische regels voor:

> Een koele stilte daalt **op donzen veder** -
> De **zilv'ren** nachtzon **sprenkelt droomen neder**.

‘Scheiding’ (XXVIII) zet eenvoudig plastisch in:

> De voerman zwaait de zweep, ik hoor ze knallen;
> De wagen ratelt langs de helling heen;
> De rem knarst tegen 't wiel, de schellen schallen.

Maar het verloopt in rhetoriek. De vijfde regel is al een inzinking:

> Klein wordt de **kluis**, waarin de **maagd** verdween.

De terzinen zijn geheel rhetorisch:

> Vloeit nu gerust, gij, ingehouden tranen!
> Met u moet zich de smart een uitweg banen;
> Wat ware een traan, zoo daar geen ziel in trilde?
>
> Spreekt, tranen, dan 't ‘vaarwel’, dat ik niet vinde.

Sterker nog is de overgang in ‘De maan verrijst’ (XXX), waarvan het eerste kwatrijn zeer oorspronkelijk is:

> Het duister doet de tinten samenvlieten,
> En dekt met fulpen nacht het schel azuur, -
> Nu gaat de glimvlieg heen en weder schieten,
> Gelijk een star, gelijk een dansend vuur.

Maar onmiddellijk volgt er dan, in het tweede kwatrijn, onpersoonlijk en ongezien:

> De stilte **bidt .... Een tempel** is natuur,
> En de aard **voelt zich met vrede als overgieten**.

Voortdurend is er die afwisseling van dorre, doode, overgeleverde taal en met open oogen geziene, verrassende beelden, waardoor deze poëzie zoo merkwaardig duidelijk een overgangsverschijnsel tusschen oud en nieuw wordt. Zelfs in het prachtige De Scheper (LXXXVII) is er in een dooden regel sprake van ‘een blik waarin de liefde woont’. Overal zijn er de sporen en slakken der oude rhetoriek. Een staalkaart van rhetorische wendingen is O, zomer! (XLIV): een zomer met gouden lokken en sneeuwen handen, wier geurige adem zucht; die gloeien wekt, waar zielen wieken spanden; die juicht en de wereld smeekt, vreugdetranen het oog ziet ontspringen; des zomers zangers zingen er het lied des lijdens. Maar tusschen deze overgenomen wendingen toch weer een frissche, eigen regel, over de handen, ‘die bloemenslingers slank gebogen houden.’

Meestal echter blijft de dichter in het rhetorische toch nog consequent en logisch, zoodat er in de minder geslaagde verzen geen dwaasheden en groteske beelden voorkomen, zooals de poëzie van zijn oudere tijdgenooten die in overvloed te zien geeft.

Een enkele maal is de rhetoriek bepaald leelijk: (XLVII)

> De dag heeft reeds den zonnekus ontvangen
> Aan de overzij der kim, waar de echtkoets staat.

In Tevredenheid (XCI) is de derde regel leelijk en grof na de fijne plastiek der vorige:

> Een rozelaar staat aan den groenen zoom

Des meirs, en spiegelt zich; de rozen hangen
Voorover, **turend naar heur frissche wangen** ....

In het laatste sonnet komt een schrikwekkend leelijke regel voor:

'Nu bigg'len tranen uit mijn oogen.'

Merkwaardig is het toch hoe de ouderwets opgezette en verstandelijk beredeneerde verzen, als bijv. Aanzoek (XIX), Vaarwel (CI), Aan den lezer I (CIV) in hun soort weer zuiver zijn en geheel natuurlijk verloopen. Perk's talent overwint meermalen de bezwaren van het oude schema: beeld en toegepaste moraal, zoodat de verzen in hun soort vaak zeer verdienstelijk zijn, zooals Wilg en Popel (LXXXVIII) en De Forel (XCIII). Zulke verzen hebben in hun genre alle recht van bestaan. Von Platen, Barbier, Goethe zelfs en vele anderen hebben het niet versmaad zulke verzen te schrijven.

Hierboven zijn slechts enkele voorbeelden gegeven ter kenschetsing van de rhetorische elementen in Perk's poëzie; zij zouden met vele te vermeerderen zijn. Ten anderen zijn er vele voorbeelden van een levende en gloednieuwe plastiek, vooral in Sanctissima Virgo, Die lach, De Schietbeek, De Adelaar, Maneschijn, Sluimer (dat voorin De Kleine Johannes zou kunnen staan), De Stroomval, Dorpsdans, De Scheper en de grotsonnetten waaraan Verwey in zijn studie over Jacques Perk een prachtige beschouwing heeft gewijd. Meesterlijk is vooral de eerste terzine van Fakkelglans. Tal van verzen hebben een sterk plastischen aanhef, waarbij de

tweede helft soms ver achterblijft. Voorbeelden daarvan zijn Morgenrit, Mist, Dropsteen en vooral De Forel.

Door den geheelen cyclus is er een voortdurende, soms sterke afwisseling in het poëtisch peil der verzen. Het is een belangwekkend schouwspel hoe in de sonnetten van de Mathilde een nieuwe plastiek, een nieuwe poëzie om bevrijding worstelt uit een verouderden stijl en beurtelings de nederlaag lijdt of zegeviert. Juist in deze onevenredigheid van het poëtisch gehalte der verzen blijkt Perk onmiskenbaar een overgangsfiguur en voorlooper der nieuwe beweging.

Verzen als ‘Brand’ en ‘Aan Josephine de Groot’, door Betsy Perk in haar boek gepubliceerd,[82)] bewijzen dat Perk ook in 1880 het roer nog niet geheel en voorgoed had omgeworpen. Ook de varianten zijner verzen zijn in dit opzicht leerzaam. Voorzoover hij zijn opvattingen over kunst heeft uitgesproken, sluiten die ook bij De Nieuwe Gids aan. Geheel in den geest van Van Deyssel is, wat hij in een oud opstel over De Dichter schreef:

‘De geschiedkundige die het zieleleven der menschheid bespiedt, de taalgeleerde, die denkbeelden doet kennen, het middel aan de hand geeft kennis op te doen, de middelaar tusschen de moreele en de physieke wereld, de rechtsgeleerde die ervoor zorgt, dat het moreele leven, de rechtvaardigheid de overhand krijgt, zij allen vormen den overgang tot het hoogere. Maar boven hen allen staat de kunstenaar’.[83)]

Ook van het l'art-pour-l'art-beginsel stond Perk niet ver meer. In het eerste der sonnetten Aan den Lezer, vinden wij:

> Wellicht heb ik, wanneer ik zong om 't zingen
> En niet om lof, als loon, mijn zangen dichtte
> Toch aan een roeping, onbewust, voldaan.

Dit typeert het standpunt van Perk. Zijn kunst ging hem bovenal, maar hij zag er toch ook een roeping in, die haar voor anderen dan den kunstenaar alleen, verheffende waarde gaf. In het volgende sonnet (CV) zegt hij:

> Gij hebt als dichter niet vergeefs bestaan,
> Als 't één bekoort, en stijft in moed en streven!

Aan 't l'art pour l'art doet denken wat hij in een vers ‘Aan ....’, anno 1880 schrijft:

> Hij is geen kunstenaar, die naar belooning tracht,
> Het loon der hoogste kunst is kunst'naar zich te voelen.

Dergelijke gedachten vinden wij ook in het 16e der sonnettenreeks, die Perk aan Kloos wijdde, in meer eigenaardige dan mooie verzen over de Faam:

> Ik zoek haar aan noch vlied haar. Zoo mijn zangen
> Vergetelheid bereid is en de dood,
> Het jaagt mij 't bloed noch uit noch naar de wangen.
>
> Is 't mij geen loons genoeg dat ik genoot
> Bij 't dichten? Kan ik grooter loon ontvangen
> Sinds mij door haar een vriend zijn vriendschap bood?

Maar deze vreugde over het dichterschap, was nog geen uitsluitend en hooghartig principe, als later bij Van Deyssel. In het vorige sonnet (XV) schreef hij:

Het lijden maakt den dichter tot den rechter.
De dichter moet der menschheid leed verzachten.

Nieuw was Perk's gebruik van het sonnet, een vrije en onafhankelijke keuze van een in zijn tijd gesmaden versvorm. Met Perk begint de hegemonie van het sonnet in onze poëzie. Zijn keuze was een daad. Sinds den verwoeden aanval van Braga op de ‘geverfde pop met rinkelen behangen’, was het niet veilig meer sonnetten te schrijven. Met talent en overtuigingskracht moest deze vorm in eere hersteld worden. Perk, Kloos en Verwey hebben hier de volle eer van.

Onafhankelijk van elkander waren Kloos en Perk tot den sonnetvorm gekomen. Hoe Perk tot zijn keuze gekomen is, is niet bekend. Maar hij kende en genoot van de sonnetten van Goethe, Von Platen, Rückert, Heine, Körner, Barbier, De Musset, Petrarca en Hooft. Aan Vosmaer schreef hij ter verdediging van den door hem gekozen dichtvorm, dat naar zijn meening geen moeite te veel mocht zijn om ‘zijn denkbeelden kunstig uit te drukken.’

Dat hij zich bewust was, met den sonnetvorm iets nieuws te wagen, blijkt uit de sonnetten die als een zelfbewuste apologie den cyclus openen en sluiten en waarin hij verklaarde eigen wegen te zijn gegaan (I, CVII, ook CIV). In het laatste sonnet van den cyclus stelde hij zich ook tegenover de huiselijke poëzie,

in de regels:

> En wijken zie ik reeds, in breede scharen,
> Wie 't schoone in 't kleine alleen houdt opgetogen.

Nieuw was ook ongetwijfeld Perk's natuurvisie. Met klare, open oogen zag hij het leven der natuur, en zijn verzen danken daaraan hun kleur, beweging, ritseling, ruimte, klank, licht en schaduw. Zijn natuurpoëzie is uit de eerste hand.

'Perk was de eerste impressionist in onze dichtkunst' (Verwey)[84)] Algemeen was men gewend aan natuurbeelden uit de tweede hand, elke indruk ging eerst door den beschouwenden en moraliseerenden geest van den dichter, en werd daar tot rijmen geschikt.

Nooit dat een dichter de natuur om haar zelf zag! Hij kende de open lucht niet, maar akkers, heuvelen en bosschen zag hij door de beslagen vensterruit van zijn geloof en levensbeschouwing. Vandaar dat de natuur altijd met nevenbedoelingen bezongen werd. Er was geen natuurpoëzie. De natuur was een parabel van Gods grootheid. Zij getuigde, bad, loofde, juichte, dankte. Het koren was schoon als Gods koren, symbool van 's levens oogst, van Gods weldaden, en bij gelegenheid, van 's menschen vergankelijkheid. De leeuwerik loofde den Heer en meldde een hemelsche boodschap, of bejubelde het leven, de lente e.t.q. Maar nooit was er het koren alleen, blond, glanzend en wuivend in den wind, nooit de leeuwerik alleen, als een trillende jubeling, even zichtbaar in het verre blauw van den hemel. Altijd liepen de gedachten van den dichter naast de natuur. Perk bracht weer het landschap terug in de poëzie, de heide, het bosch, een dal, een beek, heuvels, een bruisende waterval, het wazige meer, zon- en maanlicht, burchtruïnen, grotten en ravijnen. Helder en zichtbaar is dit alles in de veelzijdige plastiek van zijn sonnetten uitgebeeld. Hij zag het schoone ook verder dan in de geijkte en erkende pracht van bosschen en korenvelden. Hij zag de vreemde, schrikwekkende schoonheid der grotten, en beeldde die eens en voor goed uit. Daaraan herkent men ook den waren dichter, dat hij zijn onderwerp eens en voor goed behandelt. Perk werd de dichter der grotten van Han en Rochefort, en zijn beeld ervan is onvervangbaar. Duisternissen en gapende diepten, de kilte van steen en vochtigen bodem, wanstaltige stalactieten, spokige schaduwen, en de doodsche fladdering van vleermuizen werden in zijn sonnetten tot schoonheid gevormd.

> Nu trilt mijn schaduw langs de grauwe wanden,
> Nu sjirpt de heesche nacht daar in den hoogen,
> Waar 't grimmelt aan des helschen hemels randen,
>
> Van wie daar fladd'rend kleven aan de togen....

Een oorspronkelijke natuurpoëzie bracht Perk, die nieuwe wegen ging, en ontdekkingen deed zelfs in de duistere, geschuwde uithoeken van een versteende natuur. Hier ontmoeten wij den romanticus in den dichter.

Zoet romantisch heeft men de poëzie van Perk wel genoemd om de liefelijkheid van zijn droomen en landschappen. Er is inderdaad wel iets van romantische idealiseering in. Hij fantaseert zich den vrede van den landman, den liefdevollen blik van den scheper over zijn kudde, den bekoorlijken dorpsdans met den onbaatzuchtigen vedelaar. Een scholier maakte op het hooren van Dorpsdans bezwaar. Hij stelde zich

dien dorpsdans heel anders voor, en uit die opmerking blijkt een gezonde zin voor realisme. Toch kan men zich dit tafereeltje voorstellen bij de gemoedelijke en goedaardige bevolking van de dorpen in den omtrek van Laroche. Romantisch in den gebruikelijken zin van het woord, zijn ook de grotsonnetten, en de voorliefde van den dichter voor burchtruïnen en maanlicht. Maar een dieper, meer essentieele romantiek vindt men in Hemelvaart, waar de dichter deze wereld ontvlucht en verstoot en zichzelf een ruimer wereld vindt, die het heelal omvat, en vooral in Iris, waar het onvervulbare verlangen zich in een boog over de wereld der stervelingen spant. Hier beeldt Perk het wezenlijk romantische sentiment uit, dat binnen de grenzen onzer literatuur gedurende de 19e eeuw zoo zeldzaam was.

Waardeering van Perk.

Het is duidelijk dat dit dieper romantische sentiment door zijn tijdgenooten, die tot kleinere en conventioneeler gevoelens de poëzie beperkten, niet werd begrepen.

Ook de belangelooze ‘Reimfreudigkeit’, die met Perk in onze poëzie herleeft, was hun vreemd. Men vond zijn sonnetten onnatuurlijk en gekunsteld. De poëzie van Perk werd in zijn tijd door weinigen gewaardeerd, door velen genegeerd en dik-

wijls bespot. Zelfs zijn vader twijfelde na den dood van Jacques Perk of zijn verzen wel een uitgave verdienden. Het klassieke voorbeeld zijner miskenning is de weigering van Iris door De Gids. Niet veel trouwens heeft hij zelf van zijn werk in druk gezien. Nederland, waarin hij anno 1878 debuteerde, nam eenige malen verzen van hem op. Daar kondigde hij ook zijn sonnettenkrans aan[85]. Na bijna een jaar wachten kreeg hij in October 1880 eindelijk toegang tot den Spectator en zag er toen Bouwval, Duif en Sperwer, Nacht en Dorpsdans geplaatst. Ook de tien sonnetten uit de Mathilde, die hij tot een afzonderlijke reeks 'Een Helle- en Hemelvaart' vereenigde, verschenen in den Spectator (Sept. 1881). Het waren de grotsonnetten, voorafgegaan door Sanctissimo Virgo en gevolgd door Hemelvaart. Iris verscheen een maand voor zijn dood in De Tijdspiegel. In Uilenspiegel werd zijn werk geparodiëerd.

Toch heeft Perk zich niet miskend gevoeld. Hij was geen eenzame revolutionair, maar genoot van elke erkenning zijner verzen door de plaatsing in tijdschriften, die de officieele letterkunde vertegenwoordigden. 'Dank zij Jacques Perk's vereering van 't officieele, als dat officieele hem maar vriendelijk tegemoet kwam, voelde hij zich volstrekt niet achteraf gezet, of, waarschijnlijker, kon hij zijn teleurstelling in zichzelf verbergen' (Kloos)[86]. De voornaamste oudere tijdgenooten lieten zich gunstig over zijn talent uit, maar zulk een beleefd gebaar was toen algemeen usance. Aan de waardeering voor zijn verzen van Alberdingk Thijm, Schimmel, Pierson, Ten Kate, Hasebroek en Ten Brink, waarvan Betsy Perk in haar boek gewaagt, moet men niet al te groote waarde hechten. Slechts Vosmaer schijnt hem zeer bewonderd te hebben. Weliswaar las hij de verzen op een ouderwetsch verstandelijke wijze, zooals de varianten die hij soms aan Perk voorstelde, bewijzen, maar hij genoot er toch oprecht van. Het oordeel van Kloos, dat Vosmaer in Perk's poëzie niet meer gezien heeft dan een 'wel aardige verzameling jeugdige probeersels waar een beginnend talent uit sprak'[87], lijkt mij onjuist en onbillijk. Vosmaer kon de verzen van Perk nog niet op de wijze van Kloos verstaan, maar hij heeft ze niettemin bewonderd en zich voor den schrijver ervan geïnteresseerd.

In den Spectator van 17 September 1881, dus nog voor Perk's ziek worden (22 Sept.), zonder andere motieven dan zijn waardeering alleen, schreef Vosmaer naar aanleiding van Sanctissima Virgo: 'Wie had sinds langen langen tijd, met zóó groote kunst, in zóó weinig woorden, eene donderzwangere lucht, het losbarstend onweer, en den met eenen regenboog herboren vrede, zulk een natuurtafereel geschilderd als in dit meesterlijke sonnet? Sanctissima Virgo. Ik voelde des dichters heerlijkheid en voelde mij verheven'. Den geheelen sonnettenkrans Een Helle- en Hemelvaart noemde hij zeer schoon. Door Vosmaer's toedoen werd Perk ook verzocht de poëziekroniek in den Spectator te schrijven. Wij zagen dat daar weinig van kwam. Later viel zij weer in handen van Holda!

Kloos heeft Vosmaer's waardeering voor Perk te kort gedaan[88]. Hij was dan toch de eenige der oudere tijdgenooten, die, al was het dan op zijn wijze, Perk's beteekenis inzag en zijn talent recht deed wedervaren. De officieele erkenning bleef nog lang uit. Dank zij Vosmaer's medewerking, werd eindelijk, in 1882, de uitgever Pyttersen te Sneek bereid gevonden den Mathilde-cyclus in boekvorm te publiceeren. Dit werd de klassieke uitgave van Kloos, waaraan ook Vosmaer zijn naam, en eenigermate zijn medewerking, verleende. Eerder waren reeds Kloos' beroemd geworden In Memoriam (1881) en zijn Inleiding (1882) in den Spectator verschenen. In De Gids

van 1883 waardeerde Van Hall in Jacques Perk den schilder van tafereelen als Dorpsdans en De Scheper, maar de Mathilde-vereering noemde hij gekunsteld. Mr. Joan Bohl begroette in den Spectator de uitgave met bewonderende terzinen: ‘Daar was dan eindelijk Dante een zoon geboren’. Zes weken voor zijn dood had Perk aan zijn tante geschreven: ‘De toekomst baart mij weinig zorgen, te meer daar mijn dichterroem geweldig stijgt en zich de letterkundigen met mij onledig houden. Daar is een partij voor mij en ook van tegenstanders.’ Maar de laatste had voorshands de meerderheid, en grooter nog was het aantal der onverschilligen. De publieke belangstelling en waardeering voor zijn werk bleef nog lang uit. Uitgevers noch publiek voelden ervoor. Zelfs Van Eeden waardeerde de Mathilde destijds maar matig. Vijftien jaren duurde het, eer er een nieuwe editie volgde (1897). Daarna ging het snel en in stijgende lijn met de herdrukken. Lilith en Godenschemering waren echter reeds in 1885 herdrukt. Eerst omstreeks 1890 werd het een algemeen gangbare meening dat Perk

een goed dichter was[89]. Dan doet zelfs Jan ten Brink die concessie.

Invloed van Perk.

Maar reeds eerder was zijn werk in de poëzie na 1880 invloed gaan uitoefenen. De voornaamste invloed van Perk bestaat natuurlijk in zijn aandeel aan de vernieuwing onzer poëzie. Maar er zijn ook epigonen aan te wijzen.

Een oogenblik scheen Perk school te maken. Kort na zijn dood begint de stroom van sonnetten te vloeien: Elise Knuttel-Fabius, Lütkebühl, Waalner, Fiore della Neve, en vele andere thans vergeten dichters, komen met sonnetten in de verschillende tijdschriften voor den dag.

Een kras voorbeeld der directe navolging van Perk, kort na 1882, is het volgende sonnet van Elize Fabius, uit den Ned. Spectator (1883):

De flonkerhemel schittert van den gloed,
Die tintelt hoog aan donkerblauwe bogen,
En lichtend spiegelen de hemelbogen
Zich duizendvoud in 't meer aan mijnen voet.

Zoo 't ideaal! .... Met tooverend vermogen
Dat van de **hoogste schoonheid** droomen doet,
Weerspiegelt het zich stralend in 't gemoed,
Van wie het in den geest aanschouwen mogen. ....

En evenals in held'ren zomernacht
Elk golfje 'n weerglans van zich schijnt te geven
Der op het meer gedaalde sterrenpracht.

Zóó, wie de schoonheid heeft gevoeld, hij tracht
In beeldende gedachten te doen leven
Het ideaal dat in zijn harte lacht.

Het wemelt van reminiscensies aan verzen van Perk.

Een ander curieus voorbeeld van onmiddellijke naklank is een gedicht Oceana noctis, onderteekend Goldemar, uit den Ned. Spectator van 1888.

En dan staar ik uit en ik hoor naar 't geluid
Van den wind in de jagende luchten
Tot een wonder gezicht van breedstralend licht
Mij diep in mijn kolken doet vluchten.
Dan vergeten de zeeën mijn eindlooze weeën,
Als de zachte glansen der maan
Haar toornige duister doorstroomen met luister
En haar dreunende krachten vergaan.

Maar ik rijs weer omhoog ....' enz.

Perk's natuurpoëzie heeft vrij veel navolging gevonden. Van de epigonen is Edw. B. Koster het bekendst geworden. Ook op de oudere verzen van Hélène Swarth heeft Perk invloed uitgeoefend. Soms zijn het zwakke naklanken, bijv. in De Grot:

En 'k hoorde vleermuisvlerken om mijn haar

En in Op den Bergtop:

Ik raak de wolken, heel de hoogte is mijn,
'k Wil niet meer dalen, waar de menschen zijn![90)]

Haar bundel ‘Blauwe bloemen’ droeg zij aan de nagedachtenis van den jonggestorvene op. Ook in de oudste verzen van Verwey en Van Eeden vindt men soms den toon van Perk terug. Bij Verwey een regel als:

de eeuwige liefde, die nooit liefde bond.

Dan in een der sonnetten uit de reeks ‘Van de liefde die vriendschap’ heet: (38)

Want thans werd zang om u mijn strenge plicht
En U bezingen is groot dichter zijn.

In een oud vers van Van Eeden[91)] treffen wij de Perkiaansche neiging tot woordspeling aan:

Hoe zinkt thans grootte en kleinheid in het niet,
Waar 't kleinste zich zoo groot komt openbaren:

Een enkele maal hooren wij ook bij Kloos den toon van Perk:

De jongling staart, met beden in zijn blikken,
Op 't klare beeld der godheid, die hem boeit. (70)

En de aanhef van 78:

> De sterfling zoekt - in 't eenzaam zoekend zwerven
> Naar 't licht, dat hel uit min'lijke oogen schiet,
> Den zilv'ren toon, die van twee lippen vliet -
> Een schijn der eeuw'ge schoonheid te verwerven.

Deze verzen behooren tot de oudste van Kloos. Zij zouden door Perk geschreven kunnen zijn. Ook voor Kloos is de geliefde zijn Madonna (78), de Liefde een dartele Madonna (76). Ave Maria, begroet hij zijn liefste (3). Ook deze gedachte herinnert aan Perk in zijn ‘Madonna’ (XVIII).

Hier is de invloed natuurlijk wederkeerig.

Perk en Kloos.

d'Oliveira verhaalt in een interview[92)], hoe een toevallige ontmoeting in de Kalverstraat de beide dichters tot elkander bracht. Zij kenden elkaar oppervlakkig van de Hoogere Burgerschool. Perk ging op Kloos toe en gaf uiting aan zijn bewondering voor Rhodopis, dat in Nederland was verschenen. De vriendschap was spoedig gesloten. Perk las Kloos zijn verzen voor, en ontmoette voor het eerst waardeering er voor. In een der sonnetten (24) aan Kloos herinnert hij aan hun ontmoeting:

> Rhodopis met het blozend rozen-aanschijn
> Legde onze handen heim'lijk in elkander.

Van 1880 tot begin 1881 gingen Kloos en Perk intiem met elkander om. Samen maakten zij in den zomer van 1880 een reis naar de Ardennen en hebben toen ook hun leermeester Dr. Doorenbos, die in Brussel woonde, weder ontmoet.

Later kwam er een verwijdering tusschen de twee dichters. Beiden waren jong en heftig, en zeer verschillend van aanleg. Toch bleef Kloos de aangewezen man om de dichterlijke nalatenschap van Perk te verzorgen. Perk heeft een aantal sonnetten aan zijn vriendschap met Kloos gewijd, die deze later in den rommeligen jaargang 1894 van De Nieuwe Gids publiceerde. Het zijn uitingen van hartelijke vriendschap en bewondering en van een beminnelijke levensliefde. Leven en laten leven, en met tevredenheid het leven aanvaarden, is de hoofdgedachte dezer verzen, die meerendeels nogal vlak en overlegd redeneerend zijn, en soms woordelijk naklanken bevatten der Mathilde-sonnetten.

Sommige verzen der reeks van 28 sonnetten geven een duidelijken kijk op het karakter en de verhouding der vrienden. Perk had een stoïsche neiging om het leven te nemen en te waardeeren zooals het was. In het tweede sonnet zegt hij tot Kloos:

> Eén trek in u wilde ik dat anders ware,
> Daar gij daárin alleen van mij verschilt.
> 't Is dat gij zooals U elk ander wilt,
> En wilt dat elk uw wezen evenare.

Hij laat er den raad op volgen:

> O oordeel niet, laat ons niet vergelijken.

Onszelven met wie anders zijn dan wij.
- Tevredenheid alleen maakt vroolijk, vrij.

In het volgende:

Kom laat een lach zich om uw lippen plooien
Mijn arme vriend, die alles droevig ziet.

Het schijnt wel dat Perk tegen den, een jaar jongeren, vriend heeft opgezien, althans in literair opzicht. Kloos was zeer beslist in zijn meeningen, oordeelen en afkeuringen, en stond reeds veel meer bewust dan Perk tegenover de officieele letterkunde. Perk vond in de trots en overtuigingskracht van zijn vriend steun voor de vragen die hem bezighielden: (17)

Gij biedt me uw forsche hand ten steun bij 't strijden.

De verzen bewijzen, dat Perk en Kloos zeer intiem bevriend zijn geweest en dat men dit ten onrechte later in twijfel heeft getrokken. Perk gewaagt van:

De vriendschap, die mij lachend tegenblikt
Uit uw oprechte en trouwe vriendenoogen.

Dat er later verwijdering volgde, dat Perk misschien een breuk onvermijdelijk geacht heeft om zijn onafhankelijkheid te bewaren, doet aan het feit hunner vriendschap niet af.

Invloed heeft Kloos ongetwijfeld op Perk gehad. Veel dat nog sluimerde, zal hij in hem wakker geroepen hebben. Zijn ontwikkeling heeft hij versneld, de kentering in zijn denkbeelden, waardoor hij zich meer en meer van het christendom

afwendde, beïnvloed, zijn zelfbewust kunstenaarschap versterkt. Verwey meent, dat Hemelvaart, *Δεινη Θεοσ* en Sluimer onder invloed van Kloos zijn geschreven.[93)] In de beide eerste verzen is die invloed duidelijk naspeurbaar; ze werden ook in de periode hunner omgang geschreven. In het 18e der sonnetten aan Kloos vindt men dien invloed zeer sterk:

> Wie zag de tranen, die geplengd zijn, sedert
> Dit arm hooghartig hart zich rouwend boog
> En deze trotsche ziel, die zich bedroog
> Zich heeft deemoedig voor een mensch vernederd.

In dit geval is de invloed zoo sterk, dat wij nauwelijks meer de stem van Perk zelf hooren. Over het algemeen echter is de invloed van Kloos bevruchtend geweest voor Perk's oorspronkelijk talent en van beslissende beteekenis voor zijn ontwikkeling in den laatsten tijd van zijn leven.

Invloeden op perk.

Ook andere invloeden hebben er op Perk gewerkt. Met het nagaan van invloeden kan men echter nooit te voorzichtig zijn. Doorgaans geeft het aanleiding tot willekeur en fantasie. Perk las veel. Zelf noemt hij zijn voorliefde voor Goethe, Vondel, Virgilius, Ovidius, Dante, Heine, De Musset. Eenige zijner sonnetten voorzag hij van bijschriften uit Virgilius en Ovidius. Bij Dante en Petrarca leerde hij wat een verzencyclus is. Ook de sonnetten van Von Platen, Rückert, Barbier en Körner las hij. Het eerste kwatrijn van Barbier's Rafaël zal wel indruk op hem gemaakt hebben.

> Ce qui donne du prix à l'humaine existence,
> Ah! c'est de la beauté le spectacle éternel!
> Rien n'égale en splendeur le destin du mortel
> Qui peut la contempler dans sa pure essence.[94)]

Kloos veronderstelde reeds dat er in Perk's verzen een aantal reminiscensies te vinden zouden zijn aan de sonnetten van Goethe, die hij zorgvuldig las, en bewonderde. Reeds het citaat van Goethe: ‘Denn eben die Beschränkung läszt sich lieben, wenn sich die Geister gar gewaltig regen’, wees er op, dat zijn gedachten naar Goethe gingen, toen hij Aan de Sonnetten schreef. Andere verzen, waarvan de toon bij die van Perk aansluit zijn:

> Ich suche dich, du suchst mir zu entweichen (Das Mädchen spricht.)
> - Was ich bedarf ist überall zu haben
> Und unentbehrlich bring ich mit - die Liebe (Reisezehrung)
> - Da war es gleich alsob der Himmel glänzte,
> Mir schien als wäre nichts mir, nichts entgangen,
> Als hätte ich alles, was ich je genossen! (Abschied)
> - Mein einzig Glück auf Erden is dein Wille. (Die Liebende schreibt)
> Der Dichter pflegt, um nicht zu langeweilen .... (Mädchen).

Van Shelley heeft Perk slechts The Cloud en The Skylark gekend[95]. Aan Kloos gaf hij een exemplaar van Shelley's werken als verjaarsgeschenk, met een sonnet erbij, waarin voorkomt:

> wil gedoogen
> dat vriendschap biedt wat gij het meeste lieft.

Invloed van Potgieter is er in De Schim van Hooft.

Van Huygens en Hooft nam hij de voorkeur voor woordherhalingen en woordspelingen over. Hooft's verzen waren het kunstig voorbeeld voor zijn minnezangen. Kloos wees op invloed van een regel van Hooft in Die Lach. ‘En van die lach is glimlach dageraad’, stemt overeen met Hooft's: ‘En is geen lachjen, neen, maar lachens-dageraad.’

Verwey[96] werd door Alex. Gutteling opmerkzaam gemaakt op de overeenkomst tusschen Perk's Dorpsdans en een der Minne-zinnebeelden van Hooft, waarvan zoowel de tekst als het embleem bij Dorpsdans aansluiten. Het luidt:

> Zij leeft en doet ook leven,
> Het leven van den windt baert leeven in de gloedt.
> Zoo leeft met mij mijn lief, die leeft en leven doet.[97]

De uitdrukking ‘het bruine licht’, die Perk in Harmonie (XV) gebruikt, komt bij Hooft en, over 't geheel, herhaaldelijk bij dichters der zeventiende eeuw voor. Ook bij onze klassieken, Vondel, Hooft en Huygens heeft Jacques Perk dus zijn talent geschoold. Maar geen van deze of andere invloeden heeft inbreuk gemaakt op zijn oorspronkelijkheid. Zijn poëzie heeft een volkomen persoonlijk karakter, en vormt in de ontwikkeling onzer lyriek een belangrijke schakel.

Eindnoten:

1) Willem Kloos. Jacques Perk's kunst, historisch en aesthetisch beschouwd. Voorrede tot den 4en druk van de Mathilde (1901).
2) Ch.v. Deventer. Hollandsche Belletrie van den dag, dl. II, pag. 168.
3) Albert Verwey. Proza, dl. I, pag. 15 (1920).
4) Betsy Perk. Jacques Perk geschetst voor 't Jong Nederland der XXe eeuw, met onuitgegeven prozastukken, gedichten en portretten van den dichter (Van Looy, A'dam, 1902).
5) A.C.A.J. Greebe. Jacques Perk's Mathilde-cyclus, in den oorspronkelijken vorm hersteld (diss. 1915, 's Gravenhage, Nijhoff).
6) Jac. v. Ginneken. Studiën, Aug. 1916.
   id. Open brief van een pater aan Willem Kloos. Studiën 1918, 50e jrg., dl. 89.
7) cf Ch.v. Deventer. Uit het leven van Jacques Perk. Brieven van hemzelf aan Ch.M.v. Deventer. De Gids 1916, dl. 3.
8) Prof. P. de Reul. Un souvenir d'enfance sur J. Perk. De Witte Mier, Oct. 1925.
9) Erato, Mathilde-cyclus, sonnet IV.
10) Eerste aanblik, sonnet V.
11) Ik min Uw minnaar, sonnet VIII.
12) Bekentenis, sonnet X.
13) Smeekbede, sonnet XI.
14) Harmonie, sonnet XV.
15) Zij komt, sonnet XII.
16) Ochtendbede, sonnet XXI.

17) Madonna, sonnet XVII.
18) cf Kloos. Veertien Jaar Litt. Geschiedenis, dl. I, pag. 75 e.v.
19) Onthulling, sonnet XXII.
20) Een handkus, sonnet XVI.
21) De Bergstroom, sonnet XXV.
22) Voorgevoel, sonnet XXVII. Men lette erop dat O, Noodlot (XXVI) eigenlijk op dit sonnet vooruitloopt. Wat hier nog voorgevoel is, is daar reeds zekerheid.
23) Scheiding, sonnet XXVIII.
24) cf. Ommekeer, sonnet XXXI.
25) Mijmering, sonnet XXXII.
26) Mist, sonnet XXXV.
27) Intrede, sonnet XXXVI.
28) Dag, sonnet XLIII.
29) Een adder, sonnet XLVI.
30) Machtige aandrift, sonnet XLVIII.
31) De afgrond, sonnet LV.
32) Bij 't graf, sonnet LXI.
33) De bede in 't woud, sonnet LXXIII.
34) De sonnetten LXXVI, LXXVII en LXXVIII.
35) Storm, sonnet LXXIX.
36) Het lied des Storms, sonnet LXXX.
37) Frans Coenen. Studiën van de Tachtigerbeweging, pag. 188.
38) Hemelvaart, sonnet LXXXI.
39) Nacht, sonnet LXXXVI.
40) Wilg en Popel, sonnet LXXXVIII.
41) Zegen mij, sonnet XC.
42) Twee rozeblaadjes, sonnet XCII.
43) Het wederzien, sonnet XCV.
44 Vaarwel aan 't woud, sonnet XCIX.
45) Laatste aanblik, sonnet C.
46) Kalliope, sonnet CII.
47) *Δεινη Θεοσ*, sonnet CVI.
48) Aan de sonnetten, sonnet CVII.
49) Kloos. 14 Jaar Litt. Geschiedenis, dl. I, pag. 13.
50) Nederland, jrg. 1880, dl. III, pag. 292.
51) Kloos. 14 Jaar Litt. Geschiedenis, I, pag. 14.
52) Dr. A. Nijland. Jacques Perk's Mathilde cyclus.
53) Dr. J.v.d. Valk. De strakke draad in Perks sonnettenkrans, Groot-Nederland 1912, dl. 2.
54) Het zijn: Gebenedijde Stonde, Liefde, Ik min Uw minnaar, Besluit, Harmonie, Een handkus, Aanzoek, Onthulling, Noodlot, Voorgevoel, Ommekeer, Uchtendgroet, Mist, Dropsteen, Verlangen, Machtige aandrift, Was dat een lied, Vrij, Herdenking, De grijsaard op den berg, Een denker, De akker, Het oog van 't woud, De mis, De Voorzaat, Kennis I en II, Avondgroet, Zegen mij, Rots en water, De doodenakker, Het grootsche denkbeeld, Vaarwel, Aan den lezer I en II.
55) Kloos. 14 Jaar Litt. Geschiedenis, I, pag. 11.
56) Verwey. Proza dl. I, pag. 14.
57) v. Deventer. Hollandsche Belletrie van den dag.
58) Dr. Aeg. W. Timmerman. De heer Greebe en zijn boekske. Nieuwe Gids 1915.
59) Kloos bevestigde dit mij nog eens persoonlijk in een brief. Het blijkt ook uit de varianten der grotsonnetten in hs. C., en de latere publicatie in den Ned. Spectator.
60) A. Verwey. Proza, dl. I, pag. 12.
61) cf. art. Timmerman, Nieuwe Gids 1915, dl. 2, pag. 923-'24.
62) cf. Kloos, Nieuwe Literatuurgeschiedenis, dl. IV, pag. 106.
63) Kloos. Jacques Perk en zijn beteekenis in de historie der Ned. letterkunde, een studie. A'dam, Van Looy, 1909.
64) Kloos. Jacques Perk, pag. 227.
65) Deze plaatsen zijn: De editie Greebe heeft van sonnet CIV (hs C 1) regel 7 en 8 in omgekeerde volgorde.
regel 1 van sonnet I heeft: klinkt en vermaakt i.p.v. klinkt helder op;

regel 12 heeft (hs C 2): droppels i.p.v. droppen.
regel 4 van sonnet IV (hs C 5) heeft ‘wederzien’ i.p.v. ‘zalig zijn’; regel 13 ‘zielzucht’ i.p.v. ‘smachten’.
regel 1 van sonnet V (hs C 6) luidt: ik zie uw blauwe oogen peinzen, pralen; regel 6 heeft ‘schooner’ i.p.v. ‘zachter aangezicht’.
regel 11 van sonnet XI (hs C 2) luidt: als een die droomend doet van weelde weenen.
regel 12 van sonnet XXIV (hs C 19) luidt: dit is een droom, die bij geen droom kan halen; regel 13: wij voelen beiden liefde in d'aren stroomen. Verder is het geheele sonnet in de zetting van hs C minder geslaagd. Ook is de wind gedraaid en van Zuid West geworden: het westewindje zingt.
regel 6 van sonnet XII (hs C 21) luidt: stemt lof èn klankenschat; regel 10 honderdduizend keeren i.p.v. duizend blijde keeren.
regel 8 van sonnet XIII (hs C 22) heeft zwerft i.p.v. doolt.
regel 4 van sonnet XVII (hs C 23) luidt: en suist en ruischt en bruist in volle akkoorden; regel 13: het water weenend dat het zoo moet scheiden.
regel 6 van sonnet XXVIII (hs C 33) luidt: die, slanke maagd, een voorbeeld is voor allen.
regel 8 van sonnet XXIX (hs C 57) luidt: och, dat ik die belooning wedervond. sonnet LI (hs C 39) is in zijn geheel minder goed in de zetting van hs C.
regel 10, sonnet LXXIV (hs C 53) heeft: De dag is heen.
regel 14, sonnet LVII (hs C 77) luidt: Geen vrede heeft wie vreugd niet vinden kan.
sonnet LXXXII (hs C 83) is in zijn geheel minder goed dan in de zetting van hs C.
regel 3 van sonnet XXXVI (hs C 89) heeft meir i.p.v. poel; regel 4: voor welks onzichtbaar diep zij jaren beefden.
regel 9 en 10 van sonnet XXXVII (hs C 90) luidt: De voet die zinkt en kneedt baart waar ik glijde een doffen galm.
regel 2 van sonnet XL (hs C 92) heeft ‘is wit’ i.p.v. ‘is ruig’.
sonnet XLI (hs C 94) is in zijn geheel minder goed in de zetting van hs C. De geheele laatste terzine van sonnet XLIII (hs C 96) is minder goed in de zetting van hs C.
regel 10 van sonnet XCV (hs C 100) luidt: en zie dat gij niet van mij waart gescheiden; regel 12 heeft: uw hart, uw liefde en lonken i.p.v. uw lach, uw liefde, uw lonken.

66) cf. Kloos. Nieuwe Gids 1915 dl. 2, pag. 804.
67) idem pag. 805.
68) cf Aanteekeningen op Jacques Perk's kunst historisch en aethetisch beschouwd door W. Kloos.
69) Diss. Greebe, pag. 82.
70) cf. voor een en ander het artikel van Dr. Timmerman.
71) Kloos. 14 Jaar Litt. Geschiedenis, I, pag. 73.
72) Prinsen. Handboek tot de Nederlandsche Letterk. Gesch. pag. 679.
73) Mededeeling van Willem Kloos.
74) Ch.v. Deventer. Iets over den Eros van Plato, Nieuwe Gids 3e jrg. dl. I pag. 97.
75) Prof. Prinsen. Sir Philip Sidney - J. Perk, De Beweging 1906, dl. 1.
76) Shelley, ed. Rossetti, vol. II, pag. 351.
77) Ook het Symposion vertaalde hij, in 1818.
78) Mededeeling van Willem Kloos.
79) cf. Betsy Perk. Jacques Perk pag. 75.
80) J.v. Ginneken, Studiën, Aug. 1916.
81) Betsy Perk. Jacques Perk pag. 38.
82) idem pag. 99 en 120.
83) idem pag. 181.
84) Verwey. Proza dl. I pag. 128.
85) Nederland. Nov. 1880.
86) Nieuwe Gids 1891 dl. I pag. 296.
87) Kloos. Over de voorrede van Vosmaer.
88) cf. zijn artikel Vosmaer en de moderne Holl. litt. Nieuwe Gids 1891 dl. I pag. 293 e.v. 14 Jaar Litt. Gesch. II, pag. 186 e.v.
89) cf. F.v.d. Goes. Nieuwe Gids 1890 dl. I, pag. 265.
90) cf. Nieuwe Gids 1880 dl. I pag. 284/85.
91) Ned. Spectator 1883.
92) d'Oliveira. De Mannen van '30 pag. 41.
93) Verwey. Proza dl. I pag. 46.

94) Aug. Barbier. Jambes et Poèmes pag. 147.
95) cf. Kloos. Jacques Perk, pag. 221.
96) cf. Verwey. Proza dl. I pag. 45.
97) Hooft's gedichten, ed. 1636, pag. 203.

Hoofdstuk IV Willem Kloos

Kloos als leider der beweging.

MEN HEEFT WELEENS BETWIJFELD OF DE OFFICIEELE ONDERSCHEIDING, die Kloos van regeeringswege tebeurt viel, wel evenredig was aan zijn verdienste voor onze letterkunde, welke men dan terugbracht tot een aantal critieken en een handvol sonnetten. Men beweerde, dat tal van jongere dichters evenveel goede en betere gedichten geschreven hebben.

Maar men moet Kloos niet uitsluitend naar de poëtische waarde zijner gedichten beoordeelen. Vóór alles en vóór allen is Kloos de pionier der nieuwe kunst geweest. De volledige vernieuwing in het gebruik der taal door Nederlandsche schrijvers, welke het essentieele is der beweging van '80, is van Kloos uitgegaan en door hem geleid en verwezenlijkt. Zoo beschouwd is het ternauwernood mogelijk zijn beteekenis voor onze nieuwere letterkunde, en zijn indirecten invloed tot op dezen dag, te onderschatten.

Er is in onze literatuur, en in het bijzonder in onze poëzie van het eind der 19e eeuw tot heden een zeldzame organische samenhang. Natuurlijk moet men de willekeur, waarmede het lot dichters zoo en dus geaard laat geboren worden, erkennen, en staan in zooverre alle dichters zonder verband naast en los van elkander. Maar er is iets, dat hen allen verbindt, de taal, en in de wijze, waarop zij deze hanteeren, is een onloochenbare continuïteit en causaliteit. Men kan de taal onzer dichters sinds Potgieter zich zien ontwikkelen, bevrijden van conventies en stijlregels, aarzelend en half bij Perk, vrijer maar niet volkomen nog bij Kloos, dan algeheel en ongedwongen bij Gorter, tot in de uiterste zintuigelijke mogelijkheden verfijnd, dan zich voortzettend in andere lijn van zielkundige uitdrukking bij Henriëtte Roland Holst, Boutens en Leopold, allengs zich van stijl en ornament ontdoende bij Bloem en Holst, tot ze via Van den Bergh en Nijhoff eindelijk eenzelfde onmiddellijkheid van uitdrukking der ziel bereikt, als bij Gorter ten opzichte van de zinnen het geval was geweest.

Dit proces kan men zien als een zich langzaam verwezenlijkend streven naar de grootst mogelijke, meest onmiddellijke adaeqaatheid van ziel, zinnen en woord. Het gaat niet aan, deze ontwikkeling verder theoretisch te systematiseeren en te generaliseeren, met verwaarloozing van de duizend nuancen en vertakkingen, waarmee het leven elke theorie weerlegt, maar in groote trekken en in wezen is deze samenhang onmiskenbaar. Even zeker is het, dat de beslissende stoot tot deze ontwikkeling van Kloos uitging. Hij stelde het programma vast der nieuwe kunst, formuleerde en verdedigde de grondbeginselen, stimuleerde zijn tijdgenooten, toonde het verval onzer letteren aan en gaf de lijnen aan voor de toekomst. Kloos was het middelpunt, de ziel der beweging van '80.

Zijn verzen vormden een nieuw element in onze poëzie, zijn proza overtrof het beste betoogend proza der negentiende eeuw, zijn invloed, zijn stuwkracht voor heel een generatie is niet te berekenen. En voor deze verdiensten moet men alle latere verdwalingen, heel de verzwakking en vervlakking van zijn talent volledig vergeten en vergeven. Met een volkomen zekerheid kende Kloos destijds zijn doel. Hij besefte de moeilijkheden en belemmeringen, kende zijn eigen kracht zoo goed als de eischen die hij aan zichzelf en de zijnen te stellen had. In het begin van 1886 schreef hij:

'Het eigenlijk karakter der nieuwe periode is onkerkelijk en cosmopolitisch. Zij tracht naar het grootsche zoowel als naar het subtiele, en er is in de poëzie een streven,

een zeer krachtig streven merkbaar, om van gemeenplaatsig fijn-psychologisch; van gemoedelijk, hartstochtelijk; van zoetvloeiend, rhythmisch; en van rhetorisch, plastisch en artistiek te worden. Men kan nu reeds zeggen, dat dit streven niet vergeefsch zal wezen, en dat het toppunt der opgaande beweging nog verre van ons ligt. Onze letterkunde gaat een schoone toekomst tegemoet.'[1)] Het proza, waarin Kloos zijn nieuwe denkbeelden ontwikkelde, was de bekroning van het negentiendeëeuwsche proza van Potgieter, Huet en Bakhuizen van den Brink, maar nu met een, door de studie der klassieken verworven, edeler klaarheid en glans. Zijn critisch proza, met zijn breede perioden, zijn klaren klank en vastberaden voortschrijdende beweging, zijn steeds te rechter tijd gekozen en ongedacht verhelderende beelden, is van een onovertroffen evenwicht en harmonie.

Zonder te kort te doen aan de zeer persoonlijke eigenschappen van hun stijl, kan men zeggen, dat het proza van Verwey, Van Eeden, Van der Goes, Paap, Van Deventer en anderen voor een goed deel door het voorbeeld van Willem Kloos werd gevormd.

Zooals Van Deyssel de eerste was die weer hartstochtelijk las en critiek schreef, zoo was Kloos de eerste, wiens critiek weer geheel onbevangen was, onpartijdig en onconventioneel, en naar geen anderen maatstaf metend dan het louter artistieke oordeel.

'Een goed criticus zijn is lachen en schreien en denken door de boeken, en dan zijn indruk meedeelen, met een stijl-als-een-klok.'[2)]

Aan deze karakteristiek beantwoordden Kloos' critieken nauwkeurig. Zijn critiek is voor alles aesthetisch en subjectief, maar met een geniale intuïtie, waardoor zij bijna als objectief zou kunnen gelden. Het kunstwerk heeft nog meer zijn interesse dan de kunstenaar, wanneer deze al min of meer te scheiden zijn.

In alles staat bij hem de schoonheid voorop, de lotgevallen of de mentaliteit die tot de artistieke schepping aanleiding waren, zijn betrekkelijk bijzaak, en evenzoo het verband met, de verhouding tot den tijdgeest en de tijdgenooten. Hoe zich de innerlijke zielsbewegingen tot harmonische taalvormen hebben veruitwendigd, dat proces onderzoekt hij en laat het als het ware in zijn critische beschouwing zich herhalen, toetst het daarbij aan zijn critischen zin voor aesthetische zuiverheid. 'Aan phaenomenologische critiek, begrip en rangschikking van het werk als een levens- en tijdsverschijnsel, deden zij (de tachtigers) niet en dat zou in 't algemeen voor hun revolutionnaire doeleinden ook niet practisch geweest zijn.'[3)]

Natuurlijk heeft ook Kloos, hoe zuiver criticus ook, meer dan eens onbillijke of onjuiste critieken geschreven, als over Verwey, Gorter, Aletrino, Van Eeden. Maar ook Sainte-Beuve miskende De Balzac en Flaubert; De Quincey Shelley en Keats en Huet de tachtigers!

Geen criticus beschikt over andere middelen dan zijn eigen temperament en denkwijze, en de artistieke intuïtie is de eenige, bij groote talenten echter bijna betrouwbare, maatstaf tot beoordeeling eener zoo onzekere materie als kunst. Men kon zich in de jaren van de Nieuwe Gids-beweging op niemand beter verlaten dan op Kloos, en zeker bij niemand de reflectieve kunst, welke critiek heet, tot zulk een verfijning en schoonheid zien ontwikkeld als bij hem.

Kloos is hier na eeuwen de eerste geweest, die wist en wist te zeggen wat poëzie is. Het gevoel, sinds Bilderdijk beschouwd als de grond van alle poëzie, is niet het essentieele waardoor poëzie ontstaat. Kloos toonde voor het eerst aan, dat ook het edelst gevoel, zelfs als het zich in rijmen en rhythmen vermag te uiten, onmachtig kan blijven om poëzie voort te brengen.

'La sensibilité de coeur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de coeur peut même nuire en ce cas' (Baudelaire).[4)]

Er zijn ontelbare innig en diep doorvoelde gedichten geschreven, waarin het gevoel treffend en verheffend kan zijn, wij zouden zeggen verzen met een goed hart, maar die toch geen poëzie zijn, omdat die onverklaarbare macht, dat alchemisme, dat de voorwaarde ertoe is, ontbreekt. Woorden zijn niet meer dan symbolen van hetgeen in ons omgaat, vage symbolen, onnauwkeurige seinen meestal. Maar in poëzie zijn de woorden zoo bijna geheel gelijkgekleurd en gelijkgeaard als de dingen en gemoedstoestanden, dat zij nauwelijks meer symbolen zijn, ze niet meer aanduiden of weergeven maar voortzetten in de taal. In poëzie is de taal niet langer een abstractie, maar als het ware een andere materialiseering van het waargenomene en ondervondene. Poëzie vertolkt nooit. Vertolken doen wij al wat zich niet verstaanbaar

kan maken. Spreken is de ziel vertolken, poëzie is als een andere toestand der ziel zelf. Ditzelfde bedoelde Kloos met het ‘haarfijn precies weergeven der bewegingen der ziel.’

Dit, het scheppen van poëzie, was voor Kloos het hoogste, eenige levensdoel. Poëzie maakte hem het leven levenswaard. ‘Ik had zoo graag nog heel veel willen doen, wat verzen en wat liefde’, schreef hij.

Kloos had het gebed van Baudelaire tot het zijne kunnen maken: ‘Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers, qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.’[5)]

Het eerste manifest van zijn schoonheidsverlangen en poëzieverheerlijking was in November 1881 het In Memoriam J. Perk geweest. Onmiddellijk sprak hij hier het verlangen uit naar een andere dan onze huiselijke poëzie, den drang naar een hooger schoonheid. Hij waardeert Beets, Ten Kate en De Genestet, maar verlangt nu eindelijk iets anders. Drie erkende figuren der oudere letterkunde werden hier dus openlijk door een jongere afgewezen. Zij schreven ‘voor den braven burger

en niet voor den dienaar van het schoone'. Hij stelt vast, dat onze poëzie niet in staat is de schoonheidsdorstigen te bevredigen. Naar de Engelschen en de klassieken zien deze uit. Het wezen der poëzie nadert hij op een andere, onmiddellijker wijze dan zijn voorgangers. 'Juist gevoel van den toestand' is haar eerste voorwaarde. Zoo was het nog nooit gezegd. Verhevenheid van gedachten, diepte van gevoel, verbeelding, ja zelfs heldenmoed had men tot dan als voorwaarden aan den dichter gesteld. Maar dit was een nieuw postulaat. De laatste vijftig jaren was er stilstand in onze poëzie, dus achteruitgang, betoogde Kloos.

De eerste, die nieuwe wegen ging, Jacques Perk, werd te vroeg door het lot verslagen. Kloos wijst dan aan, in welk opzicht Perk anders was dan zijn voorgangers: zijn aanbidding van het schoone in Natuur en Kunst, welke in de plaats treedt van 'de bekende verheerlijking van huiselijke deugden en huiselijk geluk, plus de kalme verkondiging van gematigde godsdienstbegrippen en van de loci communes der christelijke levenswijsheid'.[6)]

Het was een weergalooze troonrede. Een eerste uitvoering der hier uitgesproken denkbeelden was de uitgave van Perk's Mathilde in 1882, met de Inleiding, waarin de nieuwe beginselen nader werden toegelicht en uitgewerkt. Het begrip der poëzie tracht hij op geheel nieuwe wijze te benaderen, Leigh Hunt's uitspraak neemt hij over: poetry is imaginative passion. Fantaisie is van kunst en godsdienst de oorzaak, het middel en het wezen. Maar in godsdienst verstart zij tot overgeleverde vormen, in de kunst blijft zij nieuw en levend. Wat tot dan altijd was gescheiden, vorm en inhoud vereenigt hij tot een ondeelbare eenheid.

En dan volgen de andere beginselen, de verdediging van het sonnet, en het zelfbewust besef dat een nieuwe stijl meestal met gelach wordt begroet.

In zijn beide deelen: Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis vindt men alle artikelen welke Kloos in deze jaren ter verdediging der nieuwe beginselen schreef. Het boek is een andere Defence of poetry.

Men vindt er de systematische ontvouwing zijner denkbeelden in terug. Nog van 1879 is het stuk over Lilith en De Gids, waarin hij het probleem van kunst en zedelijkheid behandelt, tegenover Boissevain, die in De Gids Lilith van Emants had aangevallen. Zijn denkbeelden over beeldspraak gaf hij reeds in een artikel van 1880 over Burgerdijk's vertaling der Prometheus van Aeschylus. Het stuk over Knoppers (Juli 1881) uit zijn twijfel aan de bevoegdheid van Busken Huet om poëzie te beoordeelen.[7)] Van 1881 en 1882 zijn dan de beide manifesten in Memoriam Jacques Perk en de Inleiding.

Naar aanleiding der poëzie van Doedes verklaart hij, dat de guillotine nog niet heeft uitgediend en een Fransche revolutie in de kunst noodig kan zijn. Niet altijd is hij even modern. In ditzelfde artikel betoogt hij: 'De kunst is vooral daar om den mensch uit zijn alledaagsche sleur in een hoogere of reinere, betere of diepere stemming te voeren'.[8)] Dit grenst nog aan de oude conventioneele denkbeelden. Ook de stijl der oudste stukken is nog vrij ouderwetsch, kennelijk geschoold bij Potgieter, Huet en Vosmaer, met een hang naar ingewikkelde, vernuftige zinnen, een deftige en wat nadrukkelijke geestigheid en een breedvoerige verzorgdheid. Maar allengs wordt deze stijl soepeler en glanzender en bereikt een zeldzame zuiverheid, die zijn kronieken in De Nieuwe Gids tot blijvende voorbeelden van voortreffelijk proza maakt.

De kroniek over Huet, Verwey en Cooplandt constateert, dat de romantische, de vaderlandsche en de godsdienstige poëzie hebben afgedaan. Mr. Joan Bohl wordt gebrandmerkt als de opperste incarnatie der dichterlijke taal. Naar aanleiding van Cooplandt stelt Kloos de verwantschap vast tusschen de nieuwe dichters en de naturalisten, die eveneens de werkelijkheid hunner visioenen en hartstochten zonder belemmering van traditie of modellen op zich laten werken. De gevestigde reputatie van Schaepman moet eraan gelooven. Kloos demonstreert proeven van dichterlijke taal in het werk van dezen rhetorischen poëet. Hij waardeert het werk van Coens dien hij een leerling van Staring en Beets noemt, maar de tijd eischt iets anders dan deze genrekunst. Hij betreurt dat Couperus de belofte van Sancta Chiara niet vervult en bouwdoosje speelt met de taal. Hélène Swarth wordt begroet als de souvereine kunstenaresse van ons land. Aan Vosmaer wordt de les gelezen. Emants heet de Johannes Baptista der moderne literatuur. Het artikel over De Kleine Johannes toont het verschil in aanleg en karakter tusschen Kloos en Van Eeden aan. Multatuli's beteekenis voor het jongere geslacht wordt in het licht gesteld. Het stuk over Gorter bevat Kloos' vermaarde en beruchte definitie van kunst.

‘Verleden, heden en toekomst’ vat opnieuw Kloos' belijdenis der schoonheid samen. ‘Schoonheid is de hoogste wet van het Zijnde’. De Veertien jaar representeeren inderdaad volledig de literatuurgeschiedenis van dien tijd. Zij bevatten de principieele en consequente uiteenzetting der denkbeelden van De Nieuwe Gids.

De grondbeginselen.

De grondgedachten van De Nieuwe Gids zijn bijna alle door Kloos geformuleerd. Zij luiden: de kunst om de kunst; kunst is passie; inhoud en vorm zijn één; het onderwerp is in zichzelf van geen belang; kunst en zedelijkheid gescheiden; juistheid van beeldspraak; juistheid van klankexpressie; kunst is de allerindividueelste expressie der allerindividueelste emotie.

Het l'art pour l'art-beginsel heeft vroeger en later heel wat protest en verzet uitgelokt. Men heeft het bijna altijd verkeerd opgevat. Doorgaands las men inplaats van l'art pour l'art: l'art pour les artistes. Men weigert nog altijd, om vele ethische en maatschappelijke redenen, de volstrekte autonomie der kunst te erkennen. Maar het l'art pour l'art-beginsel is inderdaad de grondwaarheid en de eerste voorwaarde van alle kunst. Zoo kunst al voor anderen bestaat, zij ontstaat uitsluitend om zichzelf. Kunst kan alleen uit een zuiver artistieke inspiratie ontstaan, al kan deze dan weer door allerlei denkbeelden, idealen en overtuigingen van godsdienstigen, moreelen of socialen aard desnoods zijn veroorzaakt. Kunst is leven omgevormd in een bepaalde materie, welke door een onverklaarbare bewerking suggestief is gemaakt en in een vorm gebracht, dien wij schoonheid noemen.

Zij is een aangelegenheid, die uitsluitend in zichzelf bestaat, en geen inmenging van andere bedoelingen, geen aanwending tot andere doeleinden verdraagt dan dit vormgeven, dit vorm worden eer nog, dit voltrekken van het wonder der schoonheid. Naar dit beginsel is de kunst van Homerus en Shakespeare, van Dante en Goethe, van alle wezenlijke kunstenaars ontstaan. Zelfs dichters als Shelley, of Henriëtte Roland Holst, wier kunst door sociale idealen is gedragen, schiepen hun kunst zelf uit geen ander beginsel dan ditzelfde der vormgeving, zonder aan de directe verwezenlijking of bevordering hunner idealen daarbij te denken.

De tachtigers hebben de kunst uit haar dienstbaarheid aan allerlei idealen en tendenzen verlost, en opnieuw haar autonomie uitgeroepen. Dit was de eigenlijke portée der leuze: de kunst om de kunst. De kunst ging hun boven alles, de schoonheid was voor hen het opperste in het leven. Voor Kloos gold als voor Von Platen: ‘Das ist der wirkliche Schöpfungstag, an dem entstand die Schönheit.’

Voor Kloos was zelfs de kunst de eenige waarde in een dorren, leegen schoonheidloozen tijd en een land zonder geestdrift en verheffing. ‘Nur schaffen bringt uns der Gottheit näher. Es lebe die Kunst! Sie allein erhebt uns über die Erde und macht uns unseres Himmels würdig’ (Tieck). Dit was ook de mentaliteit van Kloos en de zijnen. Voor hen gold behalve de eeuwige waarheid van het l'art pour l'art ook de tijdelijke leuze als reactie tegen de miskenning der kunst door hun oudere tijdgenooten.

Men vindt het l'art pour l'art-beginsel in de geheele romantische literatuur terug. De theorie werd ontwikkeld in de voorrede op Hugo's Cromwell, de Correspondence van Flaubert, het Journal der Goncourts en de studies van Lecomte de Lisle,

Baudelaire, Th. de Banville. Met name de neo-romantici hebben het uitvoerig verdedigd. ‘La théorie de l'art pour l'art est née du romantisme. Elle eut pour cause le besoin de réagir contre les règles étroites du classicisme, la proclamation de l'art libre, délivré des entraves de la rhétorique et de la poétique traditionnelle. Puis, suivant l'impulsion acquise, l'art devenu libre dans ses propres limites, s'émancipa à l'extérieur, et l'art libre devint par un progrès tout naturel l'art indépendant de la morale, de la politique, de la science, l'Art pour l'Art.’[9] De verwante formuleeringen van Kloos staan geheel vrij van de geschriften der Fransche neo-romantici, wier werk hij destijds nog niet kende. Van Deyssel komt tot dergelijke consequenties als Th. Gautier:

‘Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien - Tout ce qui est utile est laid.’[10]

De schoonheid is ook voor Kloos het eenige eeuwige, de *Δεινη Θεοσ*, een schoonheidsbegrip verwant aan dat van Lecomte de Lisle:

> Elle seule survit, immuable, éternelle.
> La mort peut dissiper les univers tremblants.
> Mais la Beauté flamboie et tout renaît en elle,
> Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs’ (Hypatie).

In dit opzicht staat Kloos veel dichter bij de Fransche romantici dan bij zijn vereerden meester Shelley. Deze was in theorie het l'art pour l'art-beginsel allerminst toegedaan. Shelley's ethische opvattingen, welke in de Defence of poetry tot uiting komen, waren bijna het tegendeel van Kloos' denkbeelden. ‘The great instrument of moral good is the imagination’, dat heeft Kloos nooit geciteerd. Keats was veel meer een overtuigd voorstander der l'art pour l'art-idee. Courthope zegt: ‘Keats hated a poetry that has a palpable design upon us.’ Doch in Sleep and Poetry vindt men ook bij hem een uitspraak als:

> the great end
> of poesy, that it should be a friend
> to soothe the cares and lift the thoughts of man.

Ook het ‘kunst is passie’, door Van Deyssel geformuleerd, was niet aan de Engelsche dichters ontleend. Juister is ongetwijfeld de uitspraak van Byron: ‘Poetry is the dream of my sleeping passions. When they awake, I cannot speak their language’; een karakteristiek welke aansluit bij de definitie van Leigh Hunt.

Kunst is passie, was echter geen definitie maar een leuze. Een leuze, die destijds noodzakelijk was, een strijdkreet, een oproep. Overigens is kunst natuurlijk volstrekt geen passie, en heeft Adama van Scheltema hierin althans gelijk gehad, dat een verstilde passie de voorwaarde is tot het scheppen van kunst. Poëzie of proza, uit eerste aandrift der emotie van vreugd of smart geschreven, is meestal een mislukking, te dicht op het leven geschreven als het ware. Kunst is beeldgeworden leven, en dat moet vóórdien hartstochtelijk, d.w.z. intens doorleefd zijn, ook dan als het de stilste en simpelste ondervindingen betreft. Dit intens doorleven stelden Kloos en Van Deyssel opnieuw als eisch aan de kunst, wat voor onze saaie en onpersoonlijke literatuur van deze jaren dringend noodzakelijk was. Geheel nieuw voor onze letteren was het denkbeeld der eenheid van inhoud en vorm. De tachtigers ontdekten of herontdekten, dat de wezenlijke en eenige inhoud van een kunstwerk zijn vorm is. Deze vorm heeft niets uitstaande met techniek en schema; dat zijn slechts mede middelen tot het verwekken van den vorm, zooals ook de idee slechts aanleiding en middel is. ‘Die künstlerisch-technische “Form”, als Gegensatz zu einem Inhalt gedacht, hat nichts mit der wahren Form groszer Werke zu tun.’[11)]

De vorm van een gedicht is het essentieele ervan, de onvervangbare rangschikking van woorden die tot een ondeelbaar beeld samensmelten. Door de geringste verandering in deze rangschikking der woorden, verliest een gedicht zijn wezenlijk karakter, vervliegt de geur, de essence ervan. Door aantasting van den vorm wordt het gedicht van zijn poetische bindingsstof ontdaan, en tot idee, ondoorgist deeg, ongevormde materie teruggebracht.

Kloos zelf drukte het aldus uit:

‘Vorm en inhoud zijn een, inzooverre iedere verandering in de woorden een gelijk-loopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze een overeenkomstige nuanceering van de stemming aanduidt.’[12)]

Reeds Victor Hugo had op deze onscheidbaarheid van inhoud en vorm den nadruk gelegd: ‘Une idée n'a jamais qu'une forme qui lui est propre, qui est sa forme excellente - et qui jaillit toujours en bloc avec elle du cerveau de l'homme de génie.

Ainsi, chez les grands poètes, rien de ne plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée.'[13)]

De groote vergissing der generaties aan de beweging van '80 voorafgaande, was het dualisme van inhoud en vorm, waaraan zij principieel vasthielden, een artistiek misverstand dat in den grond op gebrek aan talent en kunstzinnigheid berust. Naar de oude, geliefde voorstelling werd een verheven gedachte in een schoonen vorm gegoten. Een dergelijk dualisme laat de mogelijkheid vrij voor allerlei nevenbedoelingen en tendenzen, waarvoor nog slechts een min of meer sierlijke omkleeding noodig is om een redelijkerwijs aan deze dualistische opvatting beantwoordend kunstwerk te produceeren. Zoodoende hangt dus ook de maxime der eenheid van inhoud en vorm ten nauwste samen met het l'art pour l'art, aan welk grondbeginsel ongeveer alle denkbeelden van De Nieuwe Gids ondergeschikt zijn. Het essentieel karakter van den vorm van een kunstwerk is een onmiddellijke consequentie van de autonomie der kunst. Novalis betoogt met nadruk en overtuiging: 'Da die Poesie ein sich selbst bildendes Wesen ist, musz sie recht zuwider werden, wenn man sie am unrechten Orte sieht, und wenn sie räsonnieren und argumentieren und überhaupt eine ernsthafte Miene annehmen will, so ist

sie nicht mehr Poesie.'[14)]

Geen kunstwerk kan zonder schade tot argumentatie, moraliseering of andere redelijke doeleinden worden aangewend, en geen uitdrukkingsvorm kan een aldus belast werk meer redden. Kunst ontstaat alleen dan, wanneer de aandriften, aanleidingen en bedoelingen in een zuiver organisch proces zijn samengesmolten tot een vorm, die geen bedoeling of overtuiging uitdrukt maar deze zelf is geworden, lichaam geworden idee, vleeschgeworden woord. Evenmin als men de ziel uit het lichaam kan nemen, evenmin is de idee als een afzonderlijkheid uit het kunstwerk te lichten. Abstraheeren der idee is als het afstroopen der levende huid van een dier. Het heeft alleen nut om de ideologie van den kunstenaar te leeren kennen, het kunstwerk zelf is alleen te kennen in de ondeelbare, levende eenheid van idee en vorm.[15)]

Men moet vooral de beteekenis der idee niet overschatten, want uit de edelste en diepzinnigste ideologie kan nog een volslagen artistieke mislukking voortkomen. De idee garandeert in het minst niet de waarde van het kunstwerk.

'Les esprits faux disent: l'idée est la chose la plus importante. Ils devraient dire: l'idée et la forme sont deux êtres en un. Ils se disent bientôt: puisque l'idée est la chose importante, la forme, moins importante, peut être negligée sans danger. Le résultat est l'anéantissement de la poésie.'[16)]

Het beginsel der eenheid van inhoud en vorm werd terzelfdertijd als door Kloos ten onzent ook door Willem Paap verdedigd. In een artikel in De Spectator (30) April 1881) klaagde deze reeds over onvoldoende overeenstemming van vorm en gedachte bij de dichters van dien tijd. Als voorbeeld wees hij op Baudelaire. In een drietal artikelen in De Amsterdammer, naar aanleiding van Vosmaer's Nanno, werkte hij zijn denkbeelden hieromtrent uit (1883). Hij citeerde o.a. Jacob Geel: 'Maar hoe onderscheidt ge dan toch den vorm van de stoffe? Hinder mij nu niet met die afgehobbelde woorden.... De stijl is de gedachte.'

Kloos zeide in een niet herdrukt stuk over een vertaling van Schiller's Lied von der Glocke, dat men als vorm en inhoud niet één waren, een leerling van de schildersacademie een doek van Rafaël kon laten naschilderen.

Een uitvloeisel van het beginsel der eenheid van vorm en inhoud, is onvermijdelijk het denkbeeld, dat het onderwerp van een kunstwerk er op zichzelf niet toe doet. Natuurlijk heeft het eene onderwerp meer artistieke potentie dan het andere. De maan heeft altijd een voorsprong gehad op andere planeten, en rozen op margrieten. Maar nooit garandeert het poëtische onderwerp poëzie, nooit sluit het onpoëtische onderwerp poëzie uit. Voor een dichter kan een kachel een even sterke inspiratie-bron zijn als een vrouw. Onbeduidende voorwerpen kunnen door de aanraking van den magiër van het woord plotseling grootsch en zinrijk worden. Bekend is hoe Van Gogh een wereld van jammer en ellende opriep met een paar versleten schoenen. Een grandioos gedicht van Th. van Ameide handelt over een kalfskop voor het venster van een slagerij.

De meening dat het onderwerp voor een kunstwerk van geen essentieel belang is, vinden wij reeds bij Goethe en Schiller. Bij Schlegel en Tieck wordt zij dan spoedig een vrijbrief voor teugellooze willekeur. De consequentie van deze stelling is een volledige scheiding van kunst en zedelijkheid. Deze beide begrippen liggen niet in

hetzelfde vlak. Kunst is nooit zedelijk of onzedelijk; waar het laatste zich voordoet, is er geen kunst meer, maar enkel pornografie.

Kant's Kritik der Urteilskraft (1790) bevrijdde de aesthetica van den druk der moraal. Het schoone heeft geen moreel doel. Het heeft een eigen aard, eigen gebied, eigen onafhankelijke rechten.

Een kunstwerk, al dringt het tot de duisterste gebieden der menschenziel door, al raakt het aan de precairste geheimen van de verhouding der geslachten, is nooit Schund. De Schund voegt er eerst de lezer aan toe. Een vermijding van al wat niet aan het officieel fatsoen beantwoordt, is den kunstenaar even stellig te verwijten als de opzettelijke en onzuivere aanraking en kan een vervalsching en dubbele miskenning van leven en kunst beide zijn.

Hugo proclameerde de onbekrompen vrijheid der kunst in zijn Préface op de Orientales (1829), met de verklaring, ‘qu'il ne savait pas en quoi étalent faites les limites de l'art’. ‘Il y a en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout a droit de cité en poésie.’

Zelfbewust eischte hij de kunst voor de kunst op. Ook het vraagstuk van kunst en zedelijkheid vindt namelijk zijn antwoord en oplossing van het l'art pour l'art-

beginsel uit.

Het is als Baudelaire het uitdrukt in zijn Hymne à la Beauté:

> Que tu viens du Ciel ou de l'Enfer, qu'importe,
> O Beauté ..... si tu rends
> L'univers moins hideux et les instants moins lourds.

Ook Cassagne leidt in zijn standaardwerk ‘La théorie de l'art pour l'art’ de scheiding van kunst en moraal uit het l'art pour l'art-beginsel af, en concludeert:

‘Le véritable artiste n'a pas à se préoccuper de la morale; du surplus l'art vrai n'est jamais immoral; - il est même naturellement moral, et d'une moralité supérieure’.[17)]

Kunst als een vorm van levenswaarheid, is nooit immoreel.

Cassagne vervolgt: ‘Le mal est le mal. Il est entendu qu'il ne faut pas le donner pour le bien, mais il a sa beauté spéciale et troublante, qui ne saurait être en dehors de l'art puisqu'elle n'est pas en dehors de la vie.’[18)]

Baudelaire stelde zich zelfs in zijn voorrede op de Fleurs du Mal tot taak: ‘d'extraire la beauté du Mal’.

Niet alleen zijn kunst en zedelijkheid geheel gescheiden, onverbindbare en aan elkaar niet toetsbare begrippen, maar de geest der moraliteit kan zelfs een den kunstenaar belemmerende factor zijn. De bevooroordeelde moralist gaat verschuiven en verschikken, verdoezelen en verzwijgen, protesteeren en prediken, denigreeren en idealiseeren. De waarheid lijdt er schade bij, en het eind is het oude procédé der blanke en zwarte zielen. ‘L'esprit de moralité, bon et louable en soi, nuit en matière d'art à la vérité.’[19)]

In ons land had reeds Huet in zijn voorrede op Lidewijde betoogd, dat kunst in zichzelf nooit onzedelijk is. Verwante denkbeelden gaf Pierson in Adriaan De Mérival: ‘Alleen in de kunst wordt die ware onpartijdigheid gevonden, die buiten haar tevergeefs wordt gezocht. Zij vereenigt zelfs wat in het practische leven zoo scherp mogelijk tegenover elkaar staat.’

De quaestie werd hier actueel na het verschijnen van Emants' Lilith. Boissevain viel Emants daarover aan, in zijn Gidsartikel ‘Iets nieuws’. Lilith was volgens hem ruw en oneerbiedig, het randde godsdienst en zedelijkheid, en daardoor het schoonheidsgevoel aan. Kloos stelde hiertegenover vast, dat in zulke beschouwingen reeds aanstonds de hoofdvraag is losgelaten, nl.: is de dichter dichter geweest? De dichter is vrij in de keuze en behandeling zijner motieven. De aesthetische bezwaren van Boissevain tegen de Lilith-allegorie hadden weinig te beteekenen. Maar zijn stuk was een voorbeeld van averechtsche kunstbeschouwing. Boissevain zou ook Plato verboden hebben den Phaedrus te schrijven. Hij heeft nog geen onderscheid leeren maken tusschen de utiliteitsconventie der reëele maatschappij en de absoluut-menschelijke opvatting der ideale kunst.[20)]

Tegen de conventies in het gebruik der taal keerden zich de eischen van juistheid van beeldspraak en juistheid van klankexpressie. Kloos stelde deze tegenover het gebruik der onpersoonlijke, traditioneele taal, waarin onze poëzie sinds Bilderdijk geheel dreigde te verstijven en te verstarren.

‘De dichters onzer natie hebben altijd geloopen in het harnas der rhetoriek. Maar het gelaat was ontdekt, en men kon de trekken onderscheiden, en den menschen in de oogen zien naar hun menschelijk gemoed. Maar ook dat hield op, en Bilderdijk

was gepantserd van het hoofd tot de scheenen en staat nu dientengevolge stokstijf in 't museum van gestorvene kunst.'[21)]

Levende taal moest er weer worden geschreven, en eigen, zuivere en nieuwe beelden. Kloos formuleerde de voorwaarden, waaraan beeldspraak moet beantwoorden: 'Beeldspraak moet als iets oogenblikkelijks en accidenteels, niet als iets stereotieps en essentieels beschouwd worden. Men is de beeldspraak gaan beschouwen niet als een subjectieve uiting, maar als een bestaande taalschat, die ieder ten dienste stond, en materiaal, waarvan ieder mocht afnemen, om er mee te zeggen wat hij te zeggen had; iets feitelijks, niet iets symbolisch. Ook nieuwe "dichterlijke uitdrukkingen" werden, buiten alle fantasie om, naar analogie van de reeds bestaande gemaakt.'[22)]

Shelley had met andere woorden in zijn Defence dezelfde gedachten uitgedrukt: 'Words become through time signs for portions or classes of thoughts, instead of pictures of integral thoughts; and then, if no new poets should arise so create afresh the associations which have been thus disorganised, language will be dead to all the nobles purposes of human intercourse.'[23)]

Ook op Wordsworth' Appendix on poetic diction (1802) steunden Kloos' en Verwey's opvattingen over zuivere beeldspraak.

De geheele beschouwing der poëzie vernieuwde zich in de aesthetica van Kloos. Voor het eerst werd het gedicht opgevat als een eigen, onafhankelijk organisme, een subtiele en volstrekt individueele schepping. ‘De opeenvolging der klanken, in hunne eigenaardige individueele combinatie vormt, te zamen met de plaatsing der accenten, den rhytmus van het vers. Daar iedere aandoening, iedere kleinste beweging van het gevoel bij fijn georganiseerde naturen hare eigen rimpeling, heeft, zal dus ook iedere versregel zijn eigen, slechts voor hem passenden rhythmus doen hooren. Wie het zuiverst zijn gevoel door den alleen bij dat gevoel behoorenden rhythmus weet weer te geven, is de beste dichter; wie het vatbaarst is voor de allersubtielste klankverschillen in een vers, en zich die vatbaarheid bewust wordt, is de beste criticus.’[24)]

Hier kondigt zich op onopvallende wijze reeds Kloos' veel gewraakte definitie van kunst aan: kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie (1891)[25)]. Deze uitspraak heeft veel verzet en tegenspraak uitgelokt.

Wanneer Kloos schreef: een gedicht is een brok gevoelsleven der ziel, weergegeven in geluid, dacht niemand aan appelleeren, maar eerst als hij preciseerde wat dit zeggen wil, werd men schichtig en kwam in verzet. Al dichter bij zijn definitie kwam hetgeen hij in een artikel over Hofdijk schreef: ‘Dichters gevoelen het sterkste, ergo het bepaaldste, ergo het individueelste van allen, en wat bij de zich niet-uitende gevoelsmenschen een min of meer vage aandoening is, werkt bij den dichter op de verbeelding, en neemt vaste vormen aan’.

Dan volgde in zijn studie over Gorter de fameuze formule. Deze is niettemin juist, doch licht misleidend. Emotie is altijd individueel, altijd allerindividueelst. Expressie is nooit strikt individueel, doordat taal iets van allen is, woorden een compromis zijn. De uitdrukking eener emotie wordt het bepaaldst benaderd door dichters; zij weten dat allerindividueelste gevoel, dat elke emotie is, onder woorden te brengen, hunner is het vermogen der allerbepaaldste uitdrukking eener emotie. Daarmee is dus niet gezegd dat de aandoening van een buitenissige uitzonderlijkheid zou moeten zijn, maar alleen dat de kunstenaar met de meest geëigende woorden de eigenaard eener emotie vermag te treffen. Een allerindividueelste emotie in den zin van een hyperaparte sensatie is voor anderen onvatbaar, een allerindividueelste expressie in den zin van met de uiterste persoonlijke willekeur gezochte woorden, ware onverstaanbaar. Noch het een noch het ander is door Kloos bedoeld. Maar wel is in het sensitivisme de poëzie een tijdlang in de richting van dit onuitvoerbare gedreven, en is ook Kloos' formule wel onder den invloed van dat sensitivisme in dezen krassen vorm gevat.

Zijn definitie heeft men echter vaak verkeerd uitgelegd, doordat men allerindividueelst meestal ongeveer als allerapartst heeft opgevat. Ook Kloos' uitspraak dat poëzie een gave van weinigen voor weinigen is, vond geen instemming. Men kan dit echter niet loochenen; poëzie, lyriek met name, heeft onvermijdelijk een eenigszins esoterisch karakter. Shakespeare en Goethe zijn niet voor allen, nog minder Browning, Novalis of Verlaine, Boutens en Leopold. Het is niet anders. De verfijning van sentiment maar vooral van expressie bij de groote lyrici ontgaat velen. Fijngevoeligheid kan veler deel zijn, doch een subtiel sentiment in subtiele

verwoording is alle democratie ten spijt slechts door een kleine, ik wil niet zeggen selecte maar althans anders en bijzonder gedisponeerde minderheid te vatten. ‘Seit Tizian ist die Malerei immer esoterischer geworden, auch die Dichtung, auch die Musik. Die Gotik war es vom Anfang an gewesen (Dante, Wolfram). Eine faustische Kunst ist nicht für alle. Das gehört zu ihrem innersten Wesen.’[26] Het is als Barbey d'Aurevilly schreef: ‘Les artistes écrivent pour leurs pairs, ou du moins pour ceux qui les comprennent.’[27]

Men kan den mysticus met evenveel recht duisterheid verwijten als den dichter, en de vraag van den rationalist wat Ruusbroec eigenlijk bedoelde, is niet minder dwaas dan de meening van den voor poëzie ongevoelige dat Shelley zich in Epipsychidion wel wat zakelijker had kunnen uitdrukken. Het verwijt van duisterheid, waarmede men de groote lyrici vervolgt, is ‘niet anders dan de vrijwillige bekentenis dat de beelden die hij vóór zich moest krijgen, buiten den kring liggen, waarin zich de fantaisie van den lezer bewegen kan’ (Kloos).

Voor een goed deel zijn Kloos' denkbeelden en beginselen gevormd onder den invloed van Shelley. Kloos vond in Shelley's Defence de hooge opvatting van het

kunstenaarschap, de diepere waardeering der poëzie en het inzicht in haar mysterieuse wezen, ‘created by that imperial faculty, whose throne is curtained within the invisible nature of man.’

Toch is Shelley's opvatting van poëzie niet geheel gelijk aan die van Kloos. Shelley hechtte veel meer waarde aan de sociale beteekenis van den dichter. Volgens hem culmineert in de kunst de geest der tijden en is daarom poëzie het richtend beginsel der historie. Zij vervalt met het verval van een volk, maar omgekeerd houdt zij een volk ook in stand. De geschiedenis der poëzie is in Shelley's oogen de wezenlijke geschiedenis van een volk. ‘Poets are the unacknowledged legislators of the world.’ Daarbij heeft voor Shelley de poëzie een universeele waarde. Zij vergoddelijkt, vereeuwigt het vergankelijke. ‘A poet participates in the eternal, the infinite and the one.’ Een sociaal, moreel en religieus profeet is Shelley's dichter: ‘the institutor of laws and the founder of civil society, the inventor of the art of life, and the teacher, who draws into a certain propinquity with the beautiful and the true, that partial apprehension of the agencies of the visible world, which is called religion.’[28)]

Verband met Shelley's Defence houden Kloos' denkbeelden over vorm en inhoud, over beeldspraak, over den onderbewusten oorsprong der poëzie; ook zijn theorie over het ontstaan van de taal. ‘Language itself is poetry.’

Ook bij Kloos[29)] en Verwey vinden wij deze gedachte terug. Verwey schrijft: ‘De man die het eerste woord zijner taal op aarde gemaakt heeft, is de eerste dichter geweest.’[30)] Het is ongeveer de oude natuurklanktheorie, volgens welke het affect de eerste oorzaak tot klankuitstooting zou zijn geweest en dus de wilde de eerste kunstenaar. Dr. Dekker heeft den invloed van Shelley's Defence op Kloos' ideeën uitvoerig nagegaan, en soms bijna woordelijke naklanken aangewezen.

Kloos als dichter.

Willem Kloos debuteerde in 1881 in Astrea, het letterkundig tijdschrift voor Noord en Zuid onder redactie van Gosler. Het tijdschrift telde onder zijn medewerkers Taco de Beer, Jan ten Brink, Honigh, Ten Kate. In de vierde aflevering verschenen de Duitsche sonnetten, die Kloos onder invloed van Platen in 1878 en '79 schreef.[31)] Daarna de sonnetten van Charaxes aan Rhodopis, nl. Medusa, Licht, Lethe en Nacht.[32)] In den tweeden en laatsten jaargang van Astrea (1882) verschenen de sonnetten Liefde en Lilith Triumphatrix.[33)]

De verzen uit Astrea werden, evenals Kloos' poëtische bijdragen aan De Spectator en Nederland in De Nieuwe Gids herdrukt.[34)] Later in den bundel Verzen, waarin Kloos in 1894 zijn werk samenbracht, vervielen de meeste titels der gedichten, welke trouwens goeddeels overbodig en weinig karakteristiek waren. Kloos' eerste bundel was opgedragen aan de nagedachtenis zijner moeder.

De taal van Kloos' verzen heeft niet dat voor den tijd volstrekt nieuwe en ongekende, dat Gorter's Mei tot zulk een opzienbarende verschijning maakte. Maar als men zich herinnert hoe Perk's verzen werden bespot en geparodieerd, behoeft het geen verwondering te wekken, dat ook Kloos' verzen zonderling en onbegrijpelijk werden gevonden. De Gids zelf ging voor met de parodieën van Fortunio. Toch houdt

Kloos' poëzie wel degelijk verband met het werk der oudere generatie. Evenals bij Perk zijn ook in zijn oudere sonnetten overblijfselen van rhetoriek aan te wijzen, waarin men den overgang van oudere naar nieuwe poëzie kan waarnemen. Onze poëzie was niet onmiddellijk geheel vernieuwd. Verouderde wendingen vindt men bijv. in 26: Nu **huilt de winter in mijn hart**, de vlagen donk'ren buiten, **als wilden beiden van de smart de flauwende oogen sluiten**.

In Rozen (41): 't Is of 'k u fluist'ren hoor het gouden woord van Vrijheid.

In 58 is er sprake van het floers der smart, en sterren baden hun gezicht in zilv'ren tranen. In 62 komt de gemeenplaats ‘onnoozel wicht’ voor, in 93 ‘waarheid's zonne.’ In 67 is er de regel:

> O Liefde, 's menschen Moeder, Bruid en Bronne in Leed en Dood.

Het zijn voornamelijk zijn oudere verzen, waarin wij dergelijke resten van rhetoriek aantreffen. Sommige afkortingen in het rijm herinneren ook aan de dichterlijke taal, als bijv. beên, spoên, woên. Zulke samentrekkingen zijn van rijmdwang niet vrij te pleiten.

In een van Kloos' mooiste sonnetten vinden wij die leelijke rijmen spoên en woên, die het vers misvormen. Eenigszins ouderwets statig, althans onmodern zijn ook de door Kloos met voorkeur gebruikte genitieven als: des bleeken uchtends, der klare starren wacht. Statig en melodieus zijn aanvankelijk nog deze genitieven.

Later worden zij stootend en houterig, als: der Smart oprijzing en der Menschvreugd val. Een uiterste is: gedachtig zich-zelfs diepst zelf-zijns goddelijke oprechtheid (135). In het algemeen vertoont de taal der tachtigers een geleidelijke vermindering van zoetvloeiendheid en melodie. Ook bij Gorter, en vooral bij Verwey is dit het geval. Kloos heeft enkele eigenaardigheden van zijn stijl in latere verzen zoo gecultiveerd, dat ze een geforceerd en gemaniereerd karakter kregen. Zulke zijn het veelvuldig gebruik van bijwoorden als trotschelijk, ganschelijk, dwaaslijk, van verkleinwoorden, van overladen woordkoppelingen (al-eenig-groot-machtig-gruwbaar, bijv.) het overmatig gebruik van het woordje al, bijv. al zielen, al liefde, al volken, al lustpaleisjes. Op den duur heeft daardoor de taal van Kloos' verzen iets eigenaardigs gemaniereerds gekregen, als in het, niettemin bekoorlijke, lied voor Hansje en Paul, waarin men al de genoemde eigenaardigheden terugvindt.

Maar in zijn beste verzen is zijn taal klaar en glanzend. Kloos' liefdeslyriek hief onze poëzie opnieuw tot de hoogte der groote zeventiendeëeuwers. Hij schreef voor het eerst weer hartstochtelijke verzen. Bij hem is kunst inderdaad passie. Passie en verdoemenis en trots, zooals hij het zelf noemde.

In zijn kroniek over De Kleine Johannes schreef Kloos, hoe hij verlangde te behooren tot hen, wien de wereldwijze rust van een dergelijk boek geheel vreemd is, tot hen ‘die de handen voor zich uitstrekken, naar wolken van genieting en paradijzen in de lucht, tot hen die nooit met zichzelf tot klaarheid kunnen komen over de plaats die zij innemen in dit leven vol geheim’. Onwillekeurig teekent hij daar de vluchtige lijnen van een onrustig zelfportret. De machtige hartstocht in dezen mensch, dat imponeerde de tijdgenooten. Verwey schreef: ‘Hij is dan toch maar de hartstochtelijkste mensch van Nederland.’[35] Een half jaar na de grievende en teleurstellende ervaringen, opgedaan bij zijn poging om de aan lager wal rakende Nieuwe Gids te redden, schreef Verwey eerlijk en sans rancune dit oordeel. Men moest erkennen, dat Kloos een hartstochtelijk mensch, een hartstochtelijk dichter zonder weerga was.

Trots en verlangen zijn de aandriften tot Kloos' poëzie, de polen ervan. Louter liefdesverlangen zijn de sonnetten, die in den eersten jaargang van De Nieuwe Gids verschenen, de beroemde verzen waarmede ook Kloos' bundel Verzen opent. Het is de droom van een ver en onuitsprekelijk geluk, de zoete weemoed om een gedroomde liefde, die het duistere leven schoon en liefelijk maakt, maar toch onvervuld blijft en nooit meer dan een droom kan zijn. Het leven zelf is een angstige, ontzettende droom, opgerezen uit den eeuwigen slaap waarin alles bevangen is. Maar daarin is zijn liefde een andere droom, één vol licht en zangen, maar ver en onvervulbaar. Hier is de dichter al in zijn volle poëtische kracht en aan dit weemoedig verlangen zijn de prachtige sonnetten te danken, die men zich met den aanhef woordelijk herinnert:

> ‘Ik denk altoos aan U als aan die droomen -’ (1)
> ‘Zooals daarginds aan stille, blauwe lucht -’ (2)
> ‘Ik droomde van een kàlmen, blàuwen nacht -’ (3)
> ‘Nauw zichtbaar wiegen op een lichten zucht -’ (6).

Maar hij is niet alleen de weemoedig verliefde en verlangende. Hij is vooral de trotsche ongenaakbare kunstenaar, die met zichzelf in dit lage leven geen weg weet, die zijn goddelijke heerlijkheid aan deze wereld niet wil prijsgeven, maar, aan den

anderen kant, tegen zijn aardsche hartstochten niet op kan. Er is in hem een onophoudelijke verterende onrust, een aanhoudende tweestrijd tusschen trots en verlangen, afkeer en liefde. Hij is de geslingerde tusschen passie, verdoemenis en trots. Dit alles beheerschende conflict in Kloos' innerlijk leven is meesterlijk en volkomen samengevat in het vermaarde sonnet 5. Hier vinden wij de twee krachten, die Kloos beurtelings beheerschen, onmiddellijk tegenover elkaar. Dit vers is het meest representatieve van Kloos' poëzie, het geeft zijn wezen tot op den kern:

> Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,
> En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon
> Over mij-zelf en 't al, naar rijksgeboôn
> Van eigen strijd en zege, uit eigen krachten, -
>
> En als een heir van donker-wilde machten
> Joelt aan mij op en valt terug, gevloôn

Voor 't heffen van mijn hand en held're kroon:
Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten.

En tòch, zoo eind'loos smacht ik soms om rond
Uw overdierb're leên den arm te slaan,
En, luid uitsnikkende, met al mijn gloed

En trots en kalme glorie te vergaan
Op ùwe lippen in een wilden vloed
Van kussen, waar 'k niet langer woorden vond.

Hier is een kunstenaar, zich van zijn gaven diep bewust, die zich in zijn glorieuse dichterschap trotsch terugtrekt, genietend van het onvergelijkelijk vermogen schoonheid te scheppen, harmonieën te vormen uit de duistere chaos van het leven; maar tegelijk een arm, eenzaam mensch, hunkerend naar teederheid en liefde, één die de eenzaamheid, welke hij zichzelf heeft opgelegd, niet dragen kan en evenmin zich eruit weet te verlossen. In deze trotsche ziel is er een hopeloos en mateloos verlangen om aan zichzelf te ontkomen, zich geheel weg te geven aan een ander, en al zijn trots en glorie in eindelooze teederheid te vergeten. Onjuist lijkt mij Coenen's bewering, dat de goddelijkheidsidee, of zooals Coenen het noemt het pantheïstisch individualisme, den dichter hier al zoo vertrouwd was geworden, dat hij het bijna incidenteel uitspreekt naar aanleiding van een liefdesgeval. Integendeel, verre van incidenteel, wordt hier dit besef nadrukkelijk uitgesproken, en vormt een essentieel element van het in dit vers gegeven conflict. Deze harde, ongenaakbare trots, als een door geen zon te smelten ijszuil, weerhoudt den dichter zich in zijn verlangen naar teederheid te laten gaan. Maar tegelijkertijd hunkert hij er naar overwonnen te worden, te kunnen knielen en dienen.

Eéne, één' moet zijn aan Wie ik alles gaf,
En leven kan ik niet dan als ik kniel,
't Zij voor Mij-zelf, een Godheid of een Droom... (VIII)

Zijn trots kent hij weliswaar als zijn vreugd en glorie, zijn troost en wapen, maar tevens als zijn noodlot, dat hem altijd en onherroepelijk weer van liefde en geluk terugdrijft op zichzelf. Ik had zoo gaarn dit Boek in vreugd geschreven, is de aanhef van een zijner sonnetten. Maar dan volgt er:

Het mocht niet zijn; dit boek is Hooge Trots (XIX).

En zoo blijft hem, wil hij niet tot een wanhopige eenzaamheid vervallen, niets anders over dan zich met zijn eigen grootheid te troosten, en ‘een glorie om zijn eigen bleeke slapen te leggen.’ Als een klein kindje zou hij willen zijn, rustend in de armen der liefste, maar het zal hem ontzegd blijven en zijn trekken worden al stroef ‘als in de kou des doods’. Door één lief woordje, door één gebaar of vriendlijke oogopslag zou hij zich laten winnen. Maar altijd weer luidt het: het mocht niet zijn. Van deze tragische tegenstelling, deze innerlijke gespletenheid in Kloos' wezen, vinden wij de uitdrukking in alle consequenties in Het Boek van Kind en God, dat in 1888 als cyclus in De Nieuwe Gids verscheen, later in zijn bundel Verzen ongetiteld werd opgenomen; het omvat de sonnetten 10-19.

In dezen cyclus vindt men de geschiedenis eener korte rampzalige liefde. Een natuur als Kloos kon niet gelukkig zijn. Hij verlangde te véél, te mateloos, en deed de geliefde het onrecht aan, haar zich als een goddelijk wezen te wenschen en voor te stellen. Zoo kon dan de ontgoocheling niet uitblijven.

De verzen van het boek van Kind en God uiten zijn gewonden trots. Door háár werd zijn hooge ziel geschonden, zijn zelf werd door haar niet bewaard, en diep verwond keert hij in zichzelven terug. Soms vraagt men zich af, of dit conflict, hoe menschelijk waarachtig het voor Kloos zelf ook bestond, wel een dieper men-schelijke en algemeene beteekenis heeft. Men zou kunnen aanvoeren dat het een conflict van zeer bijzonderen, en zelden voorkomenden aard blijft, dat slechts geniale geesten kan verontrusten. Ook zou men kunnen verwachten dat verzen als deze voor latere geslachten, voor het onze alreeds, veel minder waarde, veel minder vermogen tot ontroeren moeten hebben dan voor den schrijver en de geestverwanten uit zijn tijd het geval was. Zijn sonnetten van louter liefdesverlangen treffen uiteraard meer dan het befaamde ‘Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten’, dat vooral als een curiosum gelezen wordt. Maar wie de verzen uit het boek van Kind en God aandachtig leest, wordt niettemin getroffen

door een diepe menschelijkheid. Het is niet slechts de bekentenis van een trotscn en ietwat zonderling dichter. Wie met volle aandacht luistert, hoort hier de trillende stem van een nameloos trotsch, maar ook doodsbedroefd mensch. Een mensch die zichzelven kwelt, en wordt gemarteld door een hunkerend gemis van liefde; een mensch ontwaren wij, die zeer heeft liefgehad en zeer eenzaam is gebleven. Men moet moet door het masker van hoogmoed en grootspraak heenzien, om den door het leven diep getroffene te aanschouwen.

Het boek van Kind en God opent met de aankondiging der apokalypsis van des dichters donk'ren gloed, die uit zijn binnenst zelf (‘uit het binnenst van Mijnszelfs-zelf’, X) zal opstijgen. Ook hier is er het absolutisme van het Ik, het diepste Zelf, dat de dichter in zijn vroegere en latere poëzie steeds liet gelden. In een tweede sonnet teekent hij de verhouding van Kind en God, geliefde en zichzelf. Hij zelf was de glorieuze God op aarde, maar zij het aardsche kind, dat zijn glorie dorst te schenden.

Hij vergelijkt zich bij den Koning uit het Oosten hoe eenmaal zijn ziel zich bukte voor 't kleine Kind, dat hem een Godheid scheen; een ander voorbeeld der ontleening van motieven aan den Bijbel in zuiver lyrische toepassing, welke bij de tachtigers herhaaldelijk voorkomt.

Al de volgende sonnetten van het Boek van Kind en God zijn uitingen van versmade liefde en gekrenkten trots.

Zijn leven was één melodie van koninklijke goedheid geweest, alles gaf hij voor haar, en daarom heeft zij hem zoo wreed bedrogen. Een sonnet als ‘Ik was uw vader’ (XII) staat op de grens van zelfverheerlijkende eigenwaan (‘wijl al die goedheid om mijn hoofd blijft zweven, heil'ge in zijn eigen glorie-licht gehulde’) en innig menschelijke teleurstelling (‘o Kind, mijn oogen hingen aan uw oogen, enkel te weten of gij iets niet hadt.’)

Deze ontgoocheling voert dan reeds tot een roekelooze wereldverachting, die op het leven zelfs geen prijs meer stelt:

> En 'k ga thans heen uit dit heel slechte leven.

Wanneer de heftigheid en oprechtheid dezer sentimenten aan zijn verzen niet zulk een tragisch karakter verleenden, zou men ze voor belachelijk kunnen houden, wat bij nuchtere naturen ook stellig het geval is.

Zelfverheerlijking.

Met zijn eigen glorie stelt hij zich schadeloos voor de hardheid en slechtheid van het leven, en voor zijn ontgoochelde liefde. Zelfs deze bittere ervaring is hem tenslotte dierbaar, daar zij hem de pracht zijner eigen ziel onthulde. Zij, die hij om haar slechtheid haat, was voor hem de toetssteen zijner eigen echtheid. Telkens stuiten wij hier op onschoone gevoelens, en hoewel poëzie niet beoordeeld moet worden naar het zedelijk gehalte der gevoelens, blijft een wisselwerking tusschen zielspeil en kunst onmiskenbaar. Het onschoone gevoel is geen verhindering maar ongetwijfeld een belemmering van het schoone vers. Men kan zich prachtige haatverzen voorstellen, maar daar is dan de haat al niet meer een laag, leelijk gevoel, doch een

demonische drift, als in sonnet 89 van Kloos. Een groot gevoel is tenslotte altijd schoon. Ongetoomde drift, machtige toorn en haat zijn, mits volstrekt, grootsche en dus schoone levenskrachten, als alles waarin het leven ten top stijgt. Anders echter is het met een gedicht als sonnet XIV uit het Boek van Kind en God. Daar is de haat, te zeer doortrokken van zelfbewondering, als aandrift te klein om ook in poëzie grootsch en schoon te kunnen zijn.

Op de afmetingen der gevoelens komt het aan en deze zijn hier bij Kloos, ondanks de machtige allures, te klein om indrukwekkend te wezen: de toorn heeft dan iets theatraals en de verdoemende haat wordt bijna potsierlijk.

Ook wil de dichter zijn nederlaag voor zichzelf verbloemen, hij wil kort gezegd zijn figuur voor zichzelf redden, als hij verklaart in zijn pracht gevallen te zijn,

> maar om Mijzelven, nimmermeer door U (XV).

Men moet althans de oprechtheid van zulke uitingen erkennen, want zulke gevoelens, zulk een houding is volstrekt geen uitzondering. Ging het ons zelf anders, waren wij in soortgelijke omstandigheden niet evenzeer erop uit om onze waardigheid tegenover ons zelf te redden en geneigd onze nederlaag, hoe dan ook, te ontkennen? Kloos redde zich met den troost dat hij zijn eigen echtheid aan anderer onechtheid ontdekte en beproefde. Zelfs het onrecht, dat zij hem aandeed, kan hij als kunstenaar vereeuwigen. Zooals men bij Perk de vereeuwiging van de geliefde, bij Verwey van den vriend in het vers vindt, zoo hier bij Kloos van

haar die in staat bleek den dichter ‘in zijn groot Hart te treffen’.

> Ik heb U dit te zeggen dat uw naam
> Zóó dier zal prijken tot het eind der dagen (XVII).

Zijn vers is onsterfelijk, en het is zijn onontneembare glorie, dat hij, de dichter, door het leven nooit kan worden te gronde gericht; onsterfelijk zal hij voortbestaan in zijn kunst.

> Maar Ik zal heerlijk in mijn vers herrijzen (XXII).

Tegenover zijn eenzaamheid en ellende staat altijd zijn kunstenaarswil en -welbehagen, die hem bij alle lotgevallen toch een onbeperkte vrijheid waarborgen. Na alle strijd en leed is hem de Muze de eerste en laatste. Zij is de ziel van zijn ziel. Kloos ‘vertaalt daar de door Shelley zoo geliefde uitdrukking, ‘soul out of my soul’, welke in anderen vorm ook tot diens grafschrift werd gekozen. Harte-hart is trouwens ook een bij Kloos voorkomende uitdrukking.

Al zijn lotgevallen zijn slechts evenzoovele treden tot waar zijn Muze troont in heerlijkheid (Moisa, VIII). Alleen daartoe diende hem alle lijden.

> De Mensch moet doodgaan, eer de Kunst'naar leeft.

Liefde niet, maar alleen der Muze wil kan hem gelukkig maken.

> En dat der Muze wil mijn een'ge wil is.

In deze heerlijkheid gaat niets of niemand ter wereld hem aan. Van iedereen wil hij vrij zijn, van menschen en van dingen

> om voor Mijzelf alleen
> mijn heerlijk vers te zingen.

Deze verheerlijking van het vers en vergoddelijking van den dichter, welke wij bij Kloos en de andere tachtigers aantreffen, is een kenmerk der Fransche, Engelsche en Duitsche poëzie uit de romantische periode. Natuurlijk hebben ook in andere tijden dichters de trotsche heerlijkheid van het kunstenaarschap beseft. Men vindt het in de oudheid en in de renaissance. Hoe kon Ronsard, toen hij bijna in de Loire was verdronken, met onvergelijkelijken hoogmoed verklaren dat de rivier zich erop had willen beroemen Ronsard in haar golven te hebben verzwolgen. Deze hoogmoed was echter meer ingenomenheid met den roem der onsterfelijkheid. In de romantische mentaliteit voegt zich bij uitstek deze kunstenaarstrots, en die is daar gegrond op de principieele vergoddelijking der kunst.

Bij Chateaubriand, die voor den stamvader van zoovele romantische sentimenten doorgaat, vindt men in de Fransche literatuur voor het eerst geprononceerd die romantische kenmerken: ennui et orgueil.

Zijn trots is hem een verweermiddel tegen de troosteloosheid van het leven. ‘Et si j'étais mort à ce moment-là; s'il n'y avait pas eu de Chateaubriand? Quel changement dans le monde!’ De dichter overstemt zijn weemoed met de heerlijkheid van zijn kunstenaarschap, wreekt zijn eindigheid met zijn dichterlijke onsterfelijkheid. Niet slechts is de inspiratie, als zij in Plato's Phaedrus wordt voorgesteld, een goddelijke

bezetenheid, maar de kunstenaar zelf wordt een god. Hij onderscheidt niet meer tusschen zichzelven en den god, die in hem spreekt.

Verwant aan Kloos is bij Chateaubriand het sentiment van René, die de heerlijkheid van Celuta, zijn geliefde, van zichzelf afstralen ziet. Zij zal deze verliezen als haar niet meer de vlam omgeeft die hij uitstraalt.[36)]

Victor Hugo verheerlijkt den dichter in Fonction du Poète:

> Peuples! Ecoutez le poète!
> Ecoutez le rêveur sacré!
> Dans votre nuit, sans lui complète,
> Lui seul a le front éclairé.

Deze zelfverheerlijking is in de ontwikkeling van een nieuwe, sterke, en dus sterk individueele kunst een zuiver organische factor. Men kon ook in de jonge beweging van '80 niet anders verwachten. ‘Les artistes considèrent que c'étaient eux, qui avaient raison, et leur orgueil exaspéré par la lutte leur persuada que s'ils n'étaient pas compris, c'est qu'ils étaient trop supérieurs.’[37)] Cassagne zegt dit met betrekking tot de Fransche romantici, het kan echter met gelijk recht van de tachtigers gelden. Alle romantici hebben dezen trots, verachting voor de menigte en goddelijke wereldvreemdheid meer of minder sterk gevoeld. ‘L'esprit aristocratique, c'est un héritage du romantisme.’[38)] Men vindt het bij Gautier, Flaubert, Lecomte de Lisle, Baudelaire en de Goncourts. Flaubert heeft er zelfs aan gedacht, nooit iets te publiceeren. In zijn Correspondance verklaart hij: ‘Le culte de l'art donne de l'orgueil: on n'en a jamais trop. Telle est ma morale.’[39)]

Th. de Banville noemde Th. Gautier ‘exactement semblable à un Dieu’. Bij de Engelsche romantici vindt men het trotsche zelfbewustzijn het sterkst bij Byron, minder echter als gevolg eener principieele beschouwing van het kunstenaarschap dan wel uit een neiging tot heroïsme, eigenliefde en zelfbewondering. Zijn wereldverachting heeft soms iets demonisch, maar vaker toch is zij geposeerd:

> I will not descend to a world I despise.

De door de tachtigers zoo bewonderde meesters Shelley en Keats vertoonen, ondanks hun onbegrensde schoonheidsverheerlijking, juist deze vergoddelijking van den dichter niet. Verwant aan Kloos is echter de stanza, die Shelley aan zijn Epipsychidion deed voorafgaan, en waarin hij zijn lied met de eigen schoonheid tegen misvatting en miskenning troost.

> My song, I fear that thou wilt find but few
> Who fitly shall conceive thy reasoning,
> Of such hard matter dost thou entertain;
> Whence, if by misadventure chance should bring
> Thee to base company (as chance may do),
> Quite unaware of what thou dost contain,
> I prithee comfort thy sweet self again,
> My last delight; tell them that they are dull
> And bit them own that thou art beautiful.[40)]

Het is echter toch minder een uiting van dichtertrots, dan als het ware een schild dat Shelley heft tegen mogelijke lasterlijke misvatting van zijn hymne aan Emilia Viviani.

Evenmin als bij Shelley vindt men bij Keats, afgezien van zijn spreuk ‘that first in beauty should be first in might’, de dichterlijke zelfvergoding. Curieus is het door hem zelf gekozen grafschrift: ‘Here lies one who's name was writ in water.’ Vandaar tot Kloos' uitspraak: ‘Maar Ik zal heerlijk in mijn vers herrijzen’, is een aanmerkelijke afstand.

Bij de mentaliteit van Keats sluit ook een uitspraak van Wordsworth aan: ‘When a man pushes off in his little boat to the great seas of Infinity and Eternity, it surely signifies little, how long he is kept in sight by watchers from the shore’. In Duitschland kan men het radicaal subjectivisme eigenlijk reeds afleiden uit Kant, wiens copernicaansche revolutie in de philosophie aan het denken de beteekenis van een centrale, wereldscheppende macht had toegekend. Fichte en eindelijk Nietzsche konden daarop volgen met de romantische philosophie van het ik, waaraan de romantische Duitsche poëzie verwant is. Bij F. Schlegel vindt men de romantische Prometheus-allure: hoogmoedige hoon voor de gewone menschenwereld, een trotsch zelfbewustzijn dat als hoogste doel wenscht ‘sein eigner Gott zu sein’. ‘Ich weisz dasz ich gar nicht leben kann, wenn ich nicht grosz bin.’ Dezelfde mentaliteit is er bij Tieck en Jean Paul.

Merkwaardig is dat in De Nieuwe Gids zelf, door Albert Verwey,[41)] den draak werd gestoken met den ‘miskenden God-mensch’, den profeet Nietzsche en zijn Uebermensch. Tenslotte is ook het besef van goddelijkheid in den kunstenaar bij de tachtigers een veel menschelijker, immers op hun dagelijksche zijn volstrekt niet geprojecteerde idee dan de op een philosophisch imperialisme gelijkende theorie van den mensch als ‘etwas das überwunden werden musz’.

Iets van romantische dichterverheerlijking vindt men ook bij Von Platen en Rückert, door Kloos in zijn eerste dichterjaren vereerd. Platen verheerlijkte den dichter in zijn voor zichzelf geschreven Grabschrift, dat op Kloos een diepen indruk heeft gemaakt. Hij was echter bescheiden genoeg om zich te verwonderen ‘in meinem Gemüt über den göttlichen Gast’.

Wanneer wij bij Fr. Rückert een ‘Dichterselbstlob’ aantreffen, dan is dat geen uiting van wereldverachtende trots maar een tenhoogste eenigszins aan zelfvoldaanheid grenzende dichterlijke bevrediging; de dichter der Kindertotenlieder had een zeer eenvoudig hart.[42)]

Bij Kloos heeft de zelfverheerlijking ongetwijfeld een philosophischen grondslag. Zij is niet uitsluitend een gevolg van zelfbewondering. Kloos fundeerde de onweerlegbare waarheden van het individualisme. ‘Het groote levensbeginsel, dat den lyrischen dichter maakt, is dat hij altijd naar zichzelven ziet - Hij ziet naar zichzelven en ziet zichzelven in allerlei gedaanten en vermommingen en toestanden, al naar zijn gevoel van het oogenblik: als een heerscher over allen, een verlaten misdadiger of een armen, vernederden gek - De gansche natuur is hem

slechts een symbool van zijn eigen Zijn in smart en in vreugde en de gansche geschiedenis der menschheid één machtige illustratie van de groote sentimenten en daaruit gekristalliseerde gedachten waaruit zijn eigen rijk Wezen bestaat.'[43)] Ook in het wezen dezer voortdurende aandacht voor zichzelven van den lyrischen dichter heeft Kloos zich verdiept.

'Natuurlijk dat de mensch die altijd naar zichzelven ziet, die alleen maar zijne eigene Ikheid erkent, de meest ijdele en eigenlievende van alle stervelingen wordt. Nu hoor ik zeggen, dat ijdelheid een ondeugd is. Maar ik die niets afweet van deugd of van ondeugd, ik die alleen mijne eigene natuur begrijp, ik zeg dat ijdelheid een mooiheid kan wezen: Niet de ijdelheid der zich opdringende bemoeizucht, die het besef van eigen grootheid wil stooten in de menschen, maar de ijdelheid die eenig en alleen den grooten lyrischen dichter maakt, den dichter die de harten van geslacht na geslacht doet schreien van smartelijke weelde en dan weêr opspringen in het blijde bewustzijn van eene groote, hooge zuivere menschelijkheid, die eens zoo ontzettend goed en mooi is geweest, maar die nu voor altoos is voorbijgegaan.'[44)]

Men kan zich den lyrischen dichter nog anders voorstellen, dan Kloos hem hier kenschetst, of anders genuanceerd en geaccentueerd dezelfde grondgedachte formuleeren; zeker echter zal men niet kunnen beweren dat Kloos zich over de eigenschappen die men hem wel heeft verweten, niet zou hebben verantwoord. Hij heeft deze verwijten zoo goed als krachteloos gemaakt, daar hij blijk gaf dat wat in hem ijdelheid kon schijnen, in beste en diepste wezen niet anders was dan vereering der schoonheid, haar verheerlijking in en door zichzelf. Zoo blijft er van Kloos' fameuze ijdelheid betrekkelijk weinig over; tenzij die ijdelheid, waarvoor wel niemand die ergens in uitmunt, hetzij hij koopman, monteur, boekhouder, staatsman of philosoof is, zich geheel kan vrijwaren.

Het ware kortzichtig Kloos' uitingen als 'ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten', als ijdelheid en hoogmoed te veroordeelen. Kloos erkende zelf dat verzen de toppunten van zijn bestaan waren. Daar, op die toppen, een enkele maal in zijn leven, voelt zich de mensch eeuwig. Kloos was een hevig levend, jong, hartstochtelijk mensch, opstormend en terugstortend. Zelf zeide hij, hoe achter zijn verbeelding, achter zijn verzen 'de naakte, hulpelooze sterveling zit, die alleen met zichzelf leeft, in de donkere diepte, en die sterk door de meesterpassie van zelfbehoud, strijdvaardig staat tegen al wat hem leelijk wil, hem, het altijd begeerend en altijd lijdende, het nooit zichzelf gelijke, maar immer wisselend menschdier, de speelbal van het leven en van zijn eigen, blind noodlot, dat hij zelf zich schept in zelf-onbewuste grootheid en wijsheid daar hij zichzelf toch zoo vreeselijk klein en onwetend voelt. Zoo is onze arme en ellendige menschelijkheid.' Dit is de eenvoudige paraphrase van Kloos' veelbesproken, gewraakt, maar waarachtige en menschelijke gedicht. Andere opvattingen doen eraan tekort, ook het vernuftig maar door geen realiteit verantwoord theoretiseeren van Frans Coenen over dit zelfvergodingssonnet.

Het is een grootsch levensmoment, schoon verbeeld, en des te schooner omdat de zich verheffende trots er onmiddellijk wordt getroffen en geveld door een overweldigend verlangen en gemis. Zonder spoor van tegenstrijdigheid is het dezelfde dichter, die in Rhodopis zoo vertwijfeld de nietigheid van den mensch beseft:

> Doch weet, de mensch,
> Kortstondig kind des tijds, heeft drie minuten levens;

Een halve daarvan is hij niets, een halve, god - dan droomt hij -
En bij 't ontwaken, ach, te vroeg ontwaken, eerst
Vindt hij zichzelf terug als schepsel, als geschapen
Tot lijden en verdriet.[45)]

Over een andere uiting van zelfvergoding, Perk's Hemelvaart, schreef Kloos een korte karakteristiek, die beider vrijspraak zou meebrengen, zoo die al niet reeds in de verzen zelf ligt. Hij noemt het een ‘hoog-lichte opjuiching van goddelijken menschentrots en menschelijk-dwaas begeeren naar 't god-gelijk-zijn, naar 't onbereikbaar-absolute en eindelooze.’[46)]

Niet tegen deze oogenblikkelijke opwellingen van trotsche vergoddelijking kan men bezwaren inbrengen, wel echter tegen de stereotypeering van het denkbeeld der kunstenaarsheerlijkheid, welke bij de tachtigers een pose, een hoogmoedig en zelfgenoegzaam apriori dreigde te worden, en tegelijk een verslapping van den artistieken zelftucht veroorzaakte.

Hoe vertrouwd Kloos tenslotte met de idee van het goddelijk kunstenaarschap was geworden, blijkt dan uit een terloopsche opmerking in een recensie over Edw. B. Koster: ‘een liefhebbend lettervriend, maar geen hart met een hemel, geen hoofd met een wereld, geen hand met een wil erin, geen god-in-zichzelven, geen artist.’[47)]

In zijn verzen echter, wanneer de obsessie van zijn trots hem verlaat, treedt de mensch te voorschijn; uit zijn egocentrische zelfbespiegeling ziet hij op en aanschcuwt dan met deernis de ander en haar leed, dat niet minder schrijnend is dan het zijne.

Ik zag dat bleek gelaat, de siddering
Dier lippen - dat waart gij - uw open hart
Bloedde en die oogen weenden van terzij:

Toen wist ik alles en opeens verging
Al mijn verlangen en mijn wilde smart
In mijmering en eind'loos medelij.

Kloos was altijd de dichter van het ik, zoowel in den beperkten en verwerpelijken als in den ruimen en dieperen zin van het woord. In zulke verzen als deze echter raakt hem het lot van anderen en is hij meer de mensch van medegevoel en begrijpen dan de wereldvreemde dichter bij zijn eigen gratie.

Van zichzelf schreef Kloos eens dat hij teveel een mensch geweest was. Ik zou het willen omkeeren. Hij is teveel een kunstenaar geweest. Maar het was de mensch, de hartstochtelijke, teedere, verlangende en diep ongelukkige, die ons een kunst schonk van tragische schoonheid. Hij kon ook met al de teedere angst van den minnaar hopen, en niets is er meer over van zijn kunstenaarspose in die regels, waar zijn liefde en wanhoop uitbreekt, en een bittere lach in de laatste woorden tot snikken schijnt om te slaan. (73)

Zoo zal ik langer niet mijn woorden keeren
Naar 't Lot en U, die 'k als mij Lot erken,
Maar tusschen Graf en Waanzin wank'lend, leeren
Of men zich lachend aan de wanhoop wenn', -
En, met den dood in 't bloedend hart, bezweren,
Dat ik gelukkig, zeer gelukkig ben.

Kloos' beste verzen zijn niet die waarin hij zichzelf verheerlijkt, maar waar wij hem met een trillende, sidderende stem zichzelf belijden hooren. Hij voelt zich soms hulpeloos en reddeloos in het leven geslingerd, en een namelooze angst overvalt hem dan:

De vrees voor 't donker koel
En doodsch gewoel des levens, dat in kringen
Ronddraait gedurig'lijk en Ik draai mee -
Ach, ik, een klein arm ding in duizend dingen,
Met ú geslingerd in éénzelfde dringen,
Wijl onze klare stemmen kalm als twee
Koralen uit het duister hoog-op zingen. (81)

Veelzeggend is hier de verschillende schrijfwijze van het eerste Ik, en het tweede ik, een tegenstelling als tusschen de zelfverheffing en de zelfontvluchting in sonnet vijf. Voortdurend wordt de dichter geslingerd tusschen Zichzelf en zichzelf, tusschen

trots en verlangen, tusschen kunstenaarschap en menschelijkheid, tusschen haat en liefde.

> O dat ik haten moet en niet vergeten!
> O dat ik minnen moet en niet vergaan!
> Ach! Liefde-in-Haat moet ik mijzelven heeten,
> Want geen kan de andere in mijn hart verslaan. (13)

Deze voortdurende tweestrijd en spanning maakt hem het leven haast ondraaglijk. Nergens, nooit vindt hij rust.

Doodsverlangen, wereldverachting.

Zoo besluipt hem het verlangen naar den dood. In sommige verzen wordt dat een romantisch wanhoopsgebaar, een theatraal afscheid van het leven, een gedachtengang, waarop de dichter zich gaarne laat drijven. Het aantal gedichten waarin hij zijn dood voorspelt, aankondigt of voelt naderen, overtreft misschien nog dat van Bilderdijk.[48)]

Soms echter is het ook het verlangen naar rust van een doodvermoeid, gemarteld mensch.

Eén hoop slechts, één, één enkel zoet vermeenen,
Eén weten maar ik kàn het niet gelooven -
Ach, dit: dat rusten onder groene steenen
Een eeuwig rusten is, in één verdooven
En dat de dooden niet in donker weenen
Om 't zoete leven met hun Lief daarboven. (13)

Eenerzijds is het een oprecht, smeekend verlangen naar vergetelheid, anderzijds de typisch romantische voorkeur van den altijd met zichzelf bezigen individualist om in gedachten bij zijn eigen dood te verwijlen. Kloos en de andere tachtigers hadden alle romantische stemmingen met overtuiging verworpen. Kloos schreef zelfs:

'Wij, moderne menschen, wij weten niet wat pessimisme is en wereldsmarten en hoe dat ontuig meer heeten mag: dat alles is uit den tijd en wij willen niet lastig gevallen worden door stoffige spoken uit de dagen van voorheen'.[49)]

Maar weinig later of in denzelfden tijd schreef Kloos zijn doodsliedjes en zijn afscheid van deze droeve wereld!

De dichter vindt in zijn doodsgedachten een zoete troost, waarbij zich zelfmedelijden mengt en een hoogmoedige voldoening het leven in den dood te zullen ontgaan:

Want grooter is 't
te sterven voor zijn Ikheid, dan te léven.

Voor wie in het leven geen plaats vindt, schijnt de dood onvermijdelijk en begeerlijk tegelijk.

Wie Liefde was en wreedheid vindt, moet sterven.

Op zijn grafstee bloeien reeds de rozen en eer het winter is, zal alles volbracht zijn. Zijn trekken voelt hij al stroef worden. Hij ziet zich al bukken naar de donkere aarde.

Dit is het echt romantische doodsverlangen zooals het overal in de Europeesche poëzie omstreeks 1800 voorkomt; het eeuwig stervende hart der romantiek, dat een zeer taai leven heeft. Dit doodsverlangen is geen werkelijk smartelijk sentiment meer, maar een min of meer gekoesterde fantaisie. Ouder en wijzer geworden, komt de dichter deze neiging meestal glansrijk te boven. Ook bij Kloos is het doodsverlangen een voorbijgaande houding geweest, en slechts een enkele maal echt. Hoe zelden verlangt een mensch naar zijn dood, zelfs in ziekte, zelfs in wanhoop! Het zijn niet Kloos' beste verzen, waarin hij zijn dood voorspelt. Beter had hij gedaan zich aan zijn eigen woorden te houden:

En 'k haat de lieden, die met leêg geschal,
Zichzelven lang vooraf ten grave wijden. (57)

In de doodsliedjes vindt men het sentimenteele genieten van eigen sterven.

Straks zong ik trotsche dingen
Van menschenpracht en gloed -
Nu kan ik niets meer zingen
Dan dat ik sterven moet. (31)

Het is een zich vermeien in leed en wanhoop; zooals Shelley het uitdrukte: ‘The pleasure that is in sorrow is sweeter than the pleasure of pleasure itself’. Inderdaad is dan de rampzaligheid van den dichter zijn **ramp-zaligheid** geworden.

Evenals het doodsverlangen, minder waarachtig en smartelijk geworden, tot een romantische pose verstarde, werd ook de wereldverachting, die uit de trots, miskenning en desillusies van den dichter voortkwam, op den duur minder oprecht, een houding waarbij hij zich wel bevond, een vorm van zelfbehoud. Deze wereldverachting is een typisch begeleidend verschijnsel van het eenzaamheidsgevoel bij den romantischen dichter.

Sommige verzen, waarin hij zijn wereldverachting ontlaadt, kondigen reeds de latere scheldsonnetten aan. De dichter begint dan te struikelen over zijn eigen booze woorden, als bijv.:

> Als 't latere geslacht dees woorden leest -
> Want dit geslacht zal lachen om dit vers,
> De zotte poppen van de pratte pers
> In de aller-allereerste plaats - (25)

Maar plotseling verheft zich dit schamper en driftig uitvallen tot een grootsche, tragische uiting van verbittering en menschenhaat:

> Wees hard, èn koud, èn vreemd met iedereen.

> En ween nooit meê, dat gij niet later ween',
> Rond u-zelf krimpend, op den grond, alleen.

Dan weer ziet de dichter de menschen uit de verte, als in een vaag verschiet, als klein-gelijfde popjes wandelen. Een gekrioel is de wereld van nietsnutte, opgeblazen en verachtelijke menschjes, en geen van hen verdient een menschelijk Hart. De wereld verkleind te zien als een minuscuul poppenspel, een druk en belachelijk, bont vertooninkje, dat was een typisch tachtiger-motief, ook bij Verwey, ook bij Hein Boeken.

In zulk een wereld is het voor den dichter niet uit te houden. Op de Doodsliedjes volgen de Pathologieën, waarin de gevoelens van wereldverachting, doodsverlangen, menschenhaat en levensangst zich hebben samengepakt tot een gruwelijke obsessie, wanhoop en waanzin. Het tot het uiterste gedreven eenzaamheidsgevoel breekt hier in wilde en verwarde kreten uit. De poëtische waarde van deze merkwaardige gedichten is niet zeer groot; het is een wild uitbarsten in onbeheerschte klanken, waarvan een vreemde verschrikking uitgaat, des te sterker als men de verzen niet leest, maar hóórt.

Van deze pathologieën tot de waanzinnige scheldsonnetten is nog slechts een stap. Maar nog op een ander element van Kloos' poëzie moet hier worden gewezen, namelijk de ongemeene hartstochtelijkheid ervan. Niet de zichzelf verheerlijkende of beklagende, zijn eigen smart koesterende en kweekende romanticus, niet de delicate artist is in Kloos het belangwekkendst, maar de ongehoord hartstochtelijke mensch. Deze hartstocht is soms grootsch, soms blind en onedel. Van dezelfde eigenschap waren zijn beste en zijn slechtste verzen het gevolg. Soms hebben zij een demonische kracht en pracht, soms zijn zij stuitend. De rancune, de wrok, die in de scheldsonnetten culmineert, heeft elders soms een machtige, toornige dreiging. Wraakzuchtig is zij in het sonnet Ad inimicos (89), dat een sprekend bewijs is hoe uit in moreel opzicht veroordeelde gevoelens niettemin kunst kan ontstaan.

> Mijn slagen vallen op uw hoofd als mokers,
> Mijn handen rusten niet van weeldrig slaan,
> Dan weder raken ze u heel even aan
> Met twee scherpe elzen, als twee tandenstokers,
> Die diep door 't vleesch tot op de zenuw gaan -
> Door Mijn verachting zult gij traag vergaan.

Een benepen rancune daarentegen is de wrok in het sonnet waar hij zijn spijt uit over de schoonheid, die hij aan anderen gaf (82).

Demonisch is zijn menschenhaat in het visioen van Leugen, van den mensch, ‘die liegt met oog, met mond, met hand, stokstijf in 't weefwerk van zijn slechtheid staande.’ (49) Zichzelven stelt hij voor als een demon in het vers waar hij zich vergelijkt bij den duivelgod, die uit een licht rijk van 't goede viel (48).

Hartstocht is de hevigste drijfveer zijner poëzie; zijn trots en zijn hunkering ontspringen beide uit diezelfde ziedende bron.

Roekeloos vierde hij zijn driften uit in zijn poëzie. Er zijn bijna geen andere verzen in onze taal van een zoo wilde levensdrift, van zulk een heidenschen hartstocht als het prachtig onbeheerschte ‘Ik ga mijn leven in orgiën door’, een blind feest van zelfvernietiging, een woest menadendans van wanhoop, lichtzinnigheid en hartstocht.

Kloos heeft ook het eenige vers in onze taal geschreven, dat niets dan hartstocht en uitsluitend hartstocht is, het weergalooze:

> O de begeerte naar genieten machtig (68)

In deze verzen is Kloos het meest zichzelf, en als dichter het grootst. Met recht kon hij het zelfportret, dat hij aan Van Deyssel opdroeg, Homo sum noemen. Het is het beeld van een hartstochtelijk, doodeenzaam mensch.

> Ik was de gróote Minnaar zonder ruste,
> Die ging hoog-heerlijk in triomf door 't Leven,
> Jeugdig omklemmend in een stórm van beven
> Al zielen, gróote en kleine, naar het lustte
>
> Dit Hoog Hart, dat toch nooit zijn droefheid suste,
> Droefheid om Liefde's wil, die géén kon geven:
> Nu weêr om Zelf's wil, wij! ik zelf moest sneven,
> Dán wijl ik nedersloeg, wie 'k éven kuste.
>
> Ik brak de harten op mijn tocht, zoo glorie-vol -

't Mijn brak meê, maar, nog schooner dan te voren,
Greep het naar nieuwe, blonde of donk're lokken;

Liefde vliedt héen thans, maar in haar historie-rol
Sta ik geboekt als het Hart Uitverkoren,
't Hárt dat geen Hárt vond en stierf zonder mókken.

Enkele, minder het wezen en de ontwikkeling van zijn dichterschap rakende maar op zichzelf belangrijke verzen zijn het te weinig bekende sonnet Eva, het beroemde maar in den regel overschatte De Zee, het bekoorlijke ofschoon te precieuse lied voor de kinderen van Van Eeden en het prachtige Christus na het verraad.

Dan is er nog zijn epiek.

Rhodopis; Okeanos; Sappho.

In de epische en dramatische fragmenten vinden wij den classicus Kloos. Het Helleensche ideaal der levensharmonie, der evenwichtige schoonheid in elk gebaar, iedere beweging, elken vorm des levens had voor Kloos een machtige aantrekkingskracht. In de oudheid vond hij levensbeschouwingen terug, aan zijn eigen aanleg en overtuigingen zeer verwant.

Meermalen heeft Kloos in zijn kronieken vertalingen van en werken over Grieksche literatuur besproken. Verwey deelt mede, dat Kloos zelf eenige malen de konstruktie van een Grieksche tragedie in antieke maat beproefde.[50)] Naar aanleiding van Lina Schneider's Frauengestalten schreef Kloos in 1880, behalve een persiflage op de interpretatie van klassieke dichters bij het onderwijs aan onze universiteiten, ook een verheerlijking der oudheid. ‘Zij houdt ons in haar overblijfselen het beeld voor eener schoonere wereld dan de onze, eener ideale eenheid, - die door 't contrast zelf ons een toetssteen kan verstrekken om de waarde van onzen modernen tijd en zijne verschijnselen te beoordeelen. Door haar, en door haar alleen, kunnen wij ons losmaken van godsdienstige, zedelijke en maatschappelijke vooroordeelen en bekrompenheid, uit kracht van het bevrijdende element dat uitgaat van haar, die in tegenstelling tot ons opgewekte vrijheid en harmonische ontwikkeling als de doeleinden van het leven beschouwde’.[51)]

Van een nieuw classicisme kan men echter bij Kloos niet spreken. Zoo goed als Shelley en Keats toch in den grond romantici waren, en hun verlangen naar de Helleensche harmonie eigenlijk een andere vorm van den romantischen droom, zoo werd ook Kloos door het romantisch verlangen naar een ander geluk en dieper rust tot de Helleensche wereld aangetrokken. Het is diezelfde vernieuwde liefde tot de oudheid, bevrijd van een theoretisch en verstard classicisme, welke een der kenmerken is van de romantische periode. Bij tal van dichters, bij Keats en Swinburne, bij Hölderlin en Hoffmansthal, vindt men romantische gevoelens op klassieke motieven gezet. Ditzelfde is het geval in Rhodopis, Okeanos en Sappho. Men vindt hier in verschillende klassieke gestalten de romantische mentaliteit van Kloos terug. In den grond zijn deze epische en dramatische fragmenten zuiver lyrisch. Het is als Heine in zijn Romantische Schule zegt: ‘Der Poet, der kleine Nachschöpfer gleicht dem lieben Gott auch darin, dasz er seine Menschen nach dem eig'nen Bilde erschafft’.

Rhodopis werd reeds in 1878 geschreven, en verscheen in 1880 in Nederland, later, in 1893, opnieuw in De Nieuwe Gids.

Volgens de inleiding, die Kloos er destijds in Nederland aan vooraf deed gaan, was Rhodopis bedoeld als het eerste bedrijf van een drama, waarin de oostersche, westersche en klassieke beschaving worden uitgebeeld, in de gestalten van Myrrha, Mylitta en Charaxes, terwijl deze in Rhodopis om den voorrang strijden.

Rhodopis is het beeld van Kloos' hartstochtelijke jeugd. Het gedicht is in een prachtig rhythmisch tempo geschreven. De dramatische figuren vertegenwoordigen gemoedstoestanden van den dichter, de lichtzinnige, bruisende vreugde des levens (Myrrha), twijfel, levensmoeheid en vergankelijkheidsbesef (Mylitta), trots, hartstocht en verlangen naar een meer dan menschelijke rust, geluk en klaarheid, en liefde als van goden (Rhodopis). Op den achtergrond de blinde lusten en angsten van het volk, onder de dreiging van het Noodlot.

Verwey heeft de beteekenis van Rhodopis miskend. Hij noemde het de aankondiging, niet de verschijning van Kloos' dichterschap.

'Het is rhetorische grootsprakigheid, waar de schrijver uit jeugdige onervarenheid de echte uiting van zijn eigen hartstochtelijkheid in heeft gezien'.[52] Daarmee doet hij aan Rhodopis' waarde aanmerkelijk tekort.

Rhodopis, een Thracische hetaere, houdt verblijf te Saïs. Zij is schoon, en heeft, door velen bemind en bewonderd, overal hare triomfen gevierd. Het aardsche heeft zij genoten met een godenmaat; deze regel komt zoowel in Rhodopis als in Sappho voor, en is kenmerkend voor Kloos' prachtige, trotsche vitaliteit.

Door alle genietingen is Rhodopis echter onbevredigd gebleven. Tenslotte rest haar niets dan levensmoeheid en twijfel, en zij hunkert naar rust en ernst. Water verlangt zij in plaats van wijn. Haar zorgelooze vriendin Myrrha herkent haar niet meer, zoozeer is zij veranderd. Ook het koor der gezellinnen is angstig en ongerust om het verdwijnen van den glans in Rhodopis' oogen. Leven moet genieten zijn. Maar Rhodopis verheft zich trotsch en verachtend, en drinkt hun allen hoon toe. Zij schimpt op het vervloekt geslacht, dat nooit geleerd heeft den rug te krommen voor een godgelijke menschenziel. Dan valt zij tot haar wanhoop terug. Kortstondig is dit rampzalig leven. Als de mensch uit zijn droom ontwaakt, bevindt hij zich geschapen tot lijden en verdriet, en anders is er niets te weten. Zij heft haar kleinen dolk.

> Laat mij van dezen nacht in genen storten!
> Maar die is dieper, dieper.[53)]

Maar onverwacht verschijnt een Grieksch krijgsman. Hij brengt haar bericht van Charaxes van Samios, en vermaant haar de stad te ontvluchten. Op het hooren van dien naam keert Rhodopis zich uit haar levensmoeheid opnieuw met ongekende hartstochtelijkheid tot leven en liefde. Niets heeft zij van al de woorden van den bode gehoord dan dit eene, dat Charaxes leeft en voor haar leeft. Zij smeekt den bode haar tot Charaxes te geleiden, en volgt hem ijlings. Dan treedt haar zoogzuster Mylitta op den voorgrond. Zij is door het leven volslagen ontgoocheld en ontkent alles. Niets kan zoo zalig zijn als de steen, die niet voelt en niet weet. Alles is ijdelheid. Elk atoom wordt even uit zijn slaap gewekt om den droom van het leven te droomen. Tot volle kennis van zichzelve ontwaakt men nooit. Niets kan men weten; alleen dit, dat wat anderen bewijzen, geen waarheid is, en wat anderen genieten, geen genot.

Met Myrrha redetwist zij hoe men kiezen zal tusschen den geest die het lijden kent, en den roes die het lijden sust. Het koor geeft Myrrha gelijk. Genieten moet men, dansen en minnen, in nimmer verzadigde lust. Meesleepend bezingt het koor den lichtzinnigen roes: genietend alleen zijn menschen aan goden gelijk. Een priester treedt waarschuwend op, maar hij wordt door het koor en het volk gedwongen mee te dansen. Men lacht om zijn vloek. Dan wordt het duister, en men hoort van verre den donder. Angst en schrik overvallen de menigte, die den vloek der goden verneemt en hun straf vreest. Allen kruipen en knielen, biddend den vloek van hen af te wenden, en zich onderwerpend aan Gods wil. De goden zijn stormen, de menschen het riet. Zij kunnen niet anders dan smeeken, dat de goden hun offer niet weigeren zullen, en hun lot en lijden gelaten tegemoet zien.

Al de blinde machten van het leven heeft Kloos in dit gedicht tegenover elkander opgeroepen. Uit den roes van het levensgenot komen Rhodopis' twijfel, onrust en wanhoop voort, maar de magische macht der liefde verdrijft deze stemmingen weer. Het volk wordt door blinde, lichtzinnige driften gedreven, door blinde angsten en onderworpenheid weer teruggedreven. Maar ook zij, die tot bewustheid van zichzelve komen, de grootere, trotsche en godgelijke zielen onder de menschen, zijn tenslotte gedrevenen. Niemand is vrij. Mylitta ziet de doellooscheid van het leven in, maar

zij heeft niets méér gewonnen dan zij die gedachteloos leven. Rhodopis verheft zich tegenover de menigte met haar verlangen naar een dieper rust, met haar trots en wereldverachting. Maar ook haar drijft weer de liefde. De conclusie van Rhodopis is een somber fatalisme: door blinde krachten wordt al wat geboren werd, beheerscht.

Okeanos en Sappho werden beide omstreeks 1884 geschreven, maar eerst in 1893 gepubliceerd, behoudens een fragment uit Okeanos, dat in 1886 in De Nieuwe Gids verscheen (Ganymedes op aarde). Okeanos werd opgedragen aan Alphons Diepenbrock. Ook deze gedichten hebben een lyrischen achtergrond. Ganymedes, de tot de hoogten der goden geheven sterveling, weenend terugverlangend naar de aarde, is de dichter zelf. Okeanos symboliseert onbewust hetzelfde conflict van goddelijken kunstenaarstrots en menschelijke liefde, dat Kloos' verzen beheerscht. Sappho dramatiseert de smartelijke wereldverachting van den kunstenaar, die de liefde versmaadt en dit tegelijk als zijn noodlot beseft: de Moira zetelt midden in der Muzen koor.

Okeanos omvat in drie zangen, of drie fragmenten van een voorgenomen eersten, tweeden en derden zang, benevens nog enkele toegevoegde beelden, een reeks tafereelen van de olympische godenwereld. Waarom het fragment juist Okeanos moest heeten, wordt uit de gepubliceerde brokken niet duidelijk. Alleen in den eersten zang, waar, in een aan Keats herinnerende plastiek, de val en het laatst verzet der Titanen, en Zeus' godenheerlijkheid beschreven wordt, is er van Okeanos sprake. Epische samenhang is er alleen tusschen den tweeden en derden zang. Deze beide behooren tot het mooiste, wat Kloos schreef. Zij bevatten een meesterlijke bewerking der mythe van Ganymedes. Hoe hij zorgeloos en gelukkig op aarde leefde, in het hoogland bij zijn willig vee, en hoe hem Zeus daar zag, en bij het zien der achtelooze dansen van dien aardschen knaap zich afvroeg of menschen dan een godenziel hebben. Sindsdien droeg elken nacht een adelaar het blonde, sluimerende kind omhoog, temidden der goden waar hij hun schenker was, en Zeus' liefde en bewondering en Hera's afgunst ondervond. En Ganymedes, schuchter op de treden staande van Zeus' troon, dacht aan de aarde en het vaderhuis, en vroeg zich angstig af, of dit een droom was. In epischen vorm vinden wij ook hier een afspiegeling van Kloos' innerlijken tweestrijd, den godendroom en het verlangen naar aardsch geluk. Ook stervelingen geeft de schoonheid een godenglans om het hoofd, maar in den godendroom mengt zich weer het verlangen naar aardsche vreugden.

Het dramatische fragment Sappho is geschreven in alexandrijnen. Maar alexandrijnen zoo soepel en vloeiend, dat zij nergens dien zwaren, slependen gang krijgen, die den meesten iambischen zesvoeten in onze taal maar al te eigen is.

Sappho is een gedicht van hartstocht en van trots. Sappho is de hartstochtelijke, die het aardsche met godenmaat geniet. Van alle zonden en alle lusten heeft zij het zoet gekend. Allen, aan wie zij de pracht harer leden overgaf, heeft zij daarna in nameloozen trots weer van zich gestooten. Smartelijk herinnert zich Antheia, Sappho's dienares, hoe Alkaios haar in Sappho's hart verdrong. Maar ook hij bleef weenend met zichzelf alleen, terwijl Sappho reeds weder de armen om den blanken Phaon sloeg. De vloek der liefde doemt alle stervelingen, niemand ontkomt daaraan. Sappho, droomende in Phaon's armen, roemde zijn oogen en lokken, zoo schoon als die van Alkaios. En als Phaon schertsend antwoordt dat de kuische zanger Alkaios mijmert aan der Muzen voet, maar hij de Muze menschelijk als een god geniet, dan verheft zich Sappho in toornigen trots. Haar ziel heeft de minnaar niet gekend noch aangeraakt. Niet Sappho zelf, niet haars harten hart heeft hij gekend, maar slechts den sluier van schoonheid, die haar dekt. Wie zij ook tot zich riep om de lusten der liefde te genieten, in haar majesteit verstiet zij hen allen weer. Want de eenige goddelijke wil, waarnaar zij zich deemoedig richt, is die der Muze. Ook hier is er een lyrische inslag, en de tegenstelling van aardsche liefde en lust tot de hoogere wil der Muze, die den dichter aan alle aardsche liefde onttrekt, het motief. Ook in zijn epische en dramatische fragmenten heeft Kloos zijn eigen zielsconflicten verbeeld.

De scheldsonnetten.

In den eersten bundel Verzen volgen op de epische en dramatische fragmenten Kloos' beruchte scheldsonnetten, tweeëntachtig in getal. Zij geven de tragische geschiedenis van den ondergang van een dichterschap.

Ze te bespreken is geen benijdenswaardige taak. Bijna alle werden ze geschreven in October 1893, en in 1894 gepubliceerd. Het was de tijd der débacle van De Nieuwe Gids. Met een onderzoek naar de feiten, twisten, rancunes en animositeiten, waarvan deze sonnetten de onverkwikkelijke kroniek zijn, kunnen noch Willem Kloos noch de literatuur gebaat zijn.

Ook als document humain zijn deze verzen vrijwel waardeloos, daar zij minder de karakteristieke uitingen van een persoon dan wel het gevolg eener tijdelijke geestelijke aberratie zijn, waarover men bijzonderheden kan vinden in Van Eeden's Happy Humanity. Des te meer is het te betreuren, dat de auteur ze in gelukkiger tijden van zijn leven heeft gehandhaafd en steeds doen herdrukken. Slechts werd soms, als bijv. ten opzichte van Aletrino, later de naam uit het smaadvers verwijderd. Weliswaar heeft Kloos particulier tegenover Van Eeden, aan wien hij als mensch en medicus verplicht was, pogingen gedaan alles bij te leggen, maar deze gezindheid is nooit in het openbaar gebleken. Het ware te wenschen dat deze verzen, welke door betreurenswaardige en voor de literatuur geheel onverschillige oorzaken ontstonden, alsnog werden te niet gedaan en nooit meer herdrukt.

Van Eeden schreef naar aanleiding dezer scheldsonnetten in een zijner brieven van 1893: ‘Zondagavond vond ik de Nieuwe Gids thuis, en daarin heb ik zitten lezen, omdat ik niet slapen kon. Het was weer precies hetzelfde, de bitterste haat en scheldwoorden en insinuaties. Alles verzen. Alles persoonlijk, op die en op die. Het bedroeft mij zoo. Hoe iemand in den waan kan leven en anderen daarin brengen, dat hij iets moois en goeds doet door te haten, te grieven, te kwetsen uit al zijn macht. En het is zoo echt ondichterlijk, het aldoor vervuld zijn met persoonlijke dingen.’[54)]

Poëtische waarde hebben deze scheldsonnetten niet. Het zijn leelijke verzen, gemaakt van leelijke gevoelens. Een woest uitvaren is het tegen alles en iedereen, de ontlading, meer nog de ontlasting van een zinneloozen wrok, samengaande met een krankzinnigen eigenwaan, een grof en ongemanierd schelden in een taaltje als wel zelden gedrukt werd: smeer'ge keer'l, vuil sujet, vuns klootje. Alleen wie alle moreele en artistieke zelfcritiek verloren heeft, kan zulke verzen schrijven. De dichter niet alleen, maar ook de dichtvorm heeft alle waardigheid verloren. De sonnetten stooten en strompelen, vallen uiteen door een voortdurend misbruik van het enjambement, zoodat er niet veel meer dan onsamenhangende woordenmassa's overblijven.

Tenslotte zijn deze verzen eigenlijk alleen uit een pathologisch oogpunt de aandacht waard. Het heeft geen zin ze in détails te bespreken. Sommige zijn van een volslagen geestelooze spot, als het sonnet tegen J. Veth (75) en het onnoozele epigram op Gorter (144); andere zinspelen op ons onbekende bijzonderheden als het vers over het melancholisch Bodegraven (80) en over het verloren afdrukje (98). Weer andere zijn razende uitvallen tegen veelal met naam en toenaam genoemden, bijv. Gorter (107, 173), die een aartsverknoeier onzer schoone taal heet, Van Eeden (116 e.a.), Verwey, het ‘musculeus onmenschlijk trots poëetken’ (123, 134, 157), Couperus (145) het ‘zoet zelfvergenoeg'lijk kind,’ Huysmans met den ‘kantoorbediendenkop’ (152), De Koo (155), Aletrino (169). Alles samengenomen is het wartaal van een overspannen geest. Dit was het eind van Kloos' trotsch individualisme: wrok en waanzin. Zijn schoone eenzaamheid was tot een onvruchtbare eenzelvigheid verworden. Zijn poëzie vond nergens meer voedsel en teerde in zichzelf uit. Kloos had zijn dichterschap als het ware uitgehold; van de fatale crisis in 1894 heeft het zich nooit weer geheel hersteld.

Invloeden.

De indirecte invloed van Kloos op de literatuur is, gelijk wij zagen, zeer intens en omvangrijk geweest en tot op dezen dag van kracht. Zijn rechtstreeksche invloed op tijdgenooten en volgelingen is eveneens zeer groot geweest, maar uiteraard minder belangrijk. Zelf onderging hij weinig invloeden.

Kloos leerde het sonnet kennen en waardeeren bij Hooft en Vondel, later bij Heine. Groote voorkeur had hij voor Von Platen's sonnetten. Vooral het Grabschrift trof hem:

> Ich war ein Dichter und empfang die Schläge -

Nadat Kloos geheel onvoorbereid een Duitsch vers had geschreven, ging hij zich den vorm van het sonnet inprenten, zooals hij dien bij Von Platen en Heine had leeren kennen.[55)]

Bewondering had Kloos verder vooral voor de klassieken, in het bijzonder Virgilius en Plato, voor Keats, Swinburne, Verlaine, voor Goethe en Schiller, en in hooge mate voor Shelley.

Sporen van directen invloed van Shelley en Keats vertoont Kloos' lyriek niet. Slechts is Okeanos verwant aan en geschreven in zulk een statigen epischen stijl als Hyperion.

Vosmaer's Nanno zou volgens Verwey op Kloos' Sappho ingewerkt hebben.[56)] Directe invloed is echter in dit geval ook niet aan te wijzen, al kan het zijn dat Kloos van de fijn plastische bewerking van een klassiek motief in het speelsche Nanno heeft geleerd. De naklanken van Perk's poëzie hier en daar in oude verzen van Kloos wezen wij reeds aan.

Philosophische belangstelling had Kloos reeds in 1880 voor Kant, en meer nog voor Fichte. Bij de lezing van Nietzsche trof hem vaak overeenstemming met eigen gedachten.

De onmiddellijke invloed van Kloos' mentaliteit en poëzie op Verwey en Van Eeden zal t.a.p. worden nagegaan.

Ook bij anderen vinden wij den invloed van Kloos' dichterhoogmoed en verheer-

lijking van het souvereine dichterschap.

Typisch onder den indruk van Kloos' verzen is een sonnet van Jan Veth, in 1887 in De Nieuwe Gids onder den schuilnaam Van Gooyen verschenen:

> En rondom daag ik mijn verdoolde wenschen
> Voor mijn gezicht, waar zij het vonnis wachten
> Van mijn omhooggestreden, richtend Ik.[57)]

Een ander voorbeeld is het gedicht Hoogmoed van Prosper van Langendonck.

Een leerling van Kloos in den engeren zin van het woord was Hein Boeken.

Hij debuteerde in 1886 anoniem in De Nieuwe Gids met het fijne gedicht Herfst:

> En in de lucht des vochten uchtends hangen
> De laatste dunne blaad'ren van het jaar -

Boeken heeft eenige merkwaardige verzen van een statige, bijna stijve, maar niettemin bijzondere schoonheid geschreven. In toon en allure zijner verzen is hij dikwijls een epigoon van Kloos, maar toch met een eigen, kaleidoscopische helderheid in zijn klein en fijn beeldende sonnetten, en vooral in het breede Aphrodite. In zijn beste verzen worden wij een naïeven mensch gewaar, die zich stamelend verbaast over de wereld:

> Wij zienden zien niet, is het blinde ziend?[58)]

Boeken verviel echter in de overdrijvingen van Kloos' poëtische eigenaardigheden, die daardoor hun bekoring verloren: te veel verkleinwoorden, tegenwoordige deelwoorden en hortende genitieven. Boeken's verzen profeteeren als het ware Kloos' latere Binnengedachten.

In Boeken ziet men in het klein nog eens het verval van De Nieuwe Gids zich herhalen. Met trotsche godenbeelden begon hij, maar ging dan later al kleiner en kleiner stemminkjes uitspinnen, soms zwoel, laag en onwaardig. Een baldadig zich botvierend tachtiger-artistje vindt men in sommige der verzen.[59)]

De aanbidding van het woord gaat samen met de ontbinding van het vers. In hulpelooze enjambementen brokkelt dit af; een exces is wel het enjambement Room-sche kerk.

Den invloed van Kloos ziet men al aanstonds in het eerste vers uit den bundel Goden en menschen.

> Zij drinken 't leven en den purp'ren wijn
> Der schoonheid, wijl zij hoog-op lied'ren zingen
> Al naar de maten van de polsen gingen
> In d'al-ontroering van genot en pijn.

Geheel in de sfeer, toon en zegwijze van Kloos staat het volgende:

> O den klinkhamer van God! Ze hameren
> de wereld uit, - de wereld, wat is dat?
> Wat hier leeft, daar leeft, hun is, mij is, wat
> De krinkende aanstroom is, die harte-kameren
> Vol bloed stroomt. -

Rechtstreeksch navolger van Kloos was P. Tideman, een slecht epigoon. Zijn gedichten kan men voornamelijk vinden in den achtsten en negenden jaargang van De Nieuwe Gids. Men kan dezen auteur geen grooter dienst bewijzen dan over hem te zwijgen. Van der Goes, die destijds getracteerd werd op het smaaddicht ‘Ik ben Goddichter, die te roemen is’, noemt hem ‘volkomen talentloos en weergaloos onhebbelijk.’[60)]

Diepgaand was de invloed van Kloos' idee der goddelijke individualiteit van den dichter. Wij vinden deze bij alle tachtigers:

> De Godheid troont diep in mijn trotsch gemoed (Perk).
> Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten (Kloos).
> Daar leeft geen and're God! Gij zijt alleen (Verwey).
> Als goddelijk banneling in een waereld'lijken kring (Van Eeden).
> Mijn ziel, mijn God, naast haar bestaat geen beeld (Gorter).

Hen allen verbond de idee der goddelijkheid van de diepste ziel, het innerlijkste zelf, de eenig betrouwbare, kenbare en ervaarbare werkelijkheid, welke deze in zichzelf geïsoleerde kunstenaars boven alles vereerden.

Van Kloos' invloed is intusschen het allermeest die hoogere vorm belangrijk, dat levenverwekkend vermogen waardoor een auteur een jonge generatie stimuleert en haar van zijn levenskracht meegeeft. Zoo was de invloed van Sainte Beuve op Taine en Anatole France, zoo die van Gorter op Leopold en Boutens, zoo van Kloos op heel een generatie van dichters, die zonder belemmeringen hun talent

konden ontplooien, nadat alle voor hun ontwikkeling ongunstige factoren door Kloos en de zijnen waren opgeheven, en de taal weer als een oerstof, nieuw en levend, op hun creatief talent te wachten lag.

Op zijn tijdgenooten ging destijds van Kloos een ongehoorde fascinatie uit. Verlaine ontmoette hem bij zijn bezoek aan Holland. Men wees hem de opmerkelijke figuur, die reeds zijn aandacht had getrokken. Men lichtte hem in: 'C'est Willem Kloos, le divin taciturne, un extra nerveux et placide. Grand-maitre du mouvement littéraire en Hollande, a eu une influence énorme par ses critiques dans le Nieuwe Gids, a commencé la guerre en 1883 par sa fameuse introduction aux poésies posthumes de Jacques Perk, a écrit les poésies les plus grandement belles de notre littéraire.'[61)]

Ook na aftrek der bezwaren blijft Kloos onvoorwaardelijk de groote beheerschende figuur der beweging van '80.

Het is niet slechts Boutens, die getuigen kan dat hij 'aan den leidraad van zijn stem vooruitdrong'. Velen dronken met hem 'den nieuwen wijn van zijn doorgulden geestdrift', en luisterden naar die stem, die 'zijns harten diepsten trek, zijn heimlijkst heimwee' zong.

Eindnoten:

1) Kloos, 14 Jaar I, pag. 110.
2) Kloos, 14 Jaar II, pag. 61.
3) F. Coenen, Studies van de Tachtigerbeweging, pag. 150.
4) Baudelaire. L'art romantique, pag. 162.
5) Baudelaire. Petits poêmes en prose (A une heure du matin).
6) Kloos, 14 Jaar I, pag. 72.
7) Naar aanleiding van Huet's waardeering van Honigh: cf ook Paap, De Amsterdammer 1881.
8) Kloos, 14 Jaar I, pag. 91/92.
9) Cassagne. La théorie de l'art pour l'art (1906), pag. 142.
10) Voorrede Mademoiselle de Maupin.
11) Spengler. Der Untergang des Abendlandes I, pag. 326.
12) Kloos, 14 Jaar, pag. 5.
13) Hugo. Littérature et philosophie mêlées, 1834.
14) Novalis. Aesthetische Fragmente, pag. 215.
15) cf Flaubert. Correspondance III, pag. 116. 'C'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée; - pour moi c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre.'
16) Baudelaire, L'art romantique. Etude sur Barbier.
17) Cassagne. La théorie de l'art pour l'art, pag. 238.
18) Cassagne. idem, pag. 241.
19) Cassagne. idem, pag. 243.
20) cf. Kloos, 14 Jaar I, pag. 33.
21) Kloos, 14 Jaar II, pag. 63.
22) Kloos, 14 Jaar I, pag. 121.
23) The Proseworks of P.B. Shelley, Vol. I, pag. 4/5.
24) Kloos, 14 Jaar II, pag. 146.
25) Kloos, 14 Jaar II, pag. 148.
26) Spengler, Der Untergang des Abendlandes I, pag. 313.
27) Voorrede van Une vieille maîtresse.
28) The Proseworks of P.B. Shelley, Vol. I, pag. 4/5.

29) Kloos, 14 Jaar II, pag. 143-145.
30) Verwey. De oude strijd, pag. 15.
31) Het zijn: An das Sonnett, in den bundel Verzen no. 84, An Platen, Ewiges Leben (85), Trost (86), Unsterblicher Ruhm (87), Rechtfertigung (88).
32) In den bundel: 70, 71, 72, 73.
33) Verzen 76 en 77.
34) Kloos' verzen verschenen in deze volgorde in De Nieuwe Gids (de cijfers zijn naar Verzen, 3e druk):
1e jaargang: 1, 2, 3 (Ave Maria), 4 (Eva), 6 (Avond).
4e jaargang: 7, 8 (Moisa), 9 (Aan....).
Het boek van Kind en God. Een passie-spel: 10 (Prooimion), 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.

Herinnering: 20, 21.
Doodgaan: 22, 23.
Het Leven: 24, 25, 26.
Doodsliedjes: 27, 28, 29, 30, 31, 32.
Pathologieën: 33, 34.
35 (Van de Zee; aan F.v. Eeden), 36 (Zelfverandering; aan Trifouillard), 37 (Zelfbesef), 38 (Snikken), Homo sum (aan L.v. Deyssel), 39, 40, 41 (Toen ik rozen kreeg), 42 (Toen ik de rozen opnam), 43 (Herfstgeneurie), 44 (Alle zeven).
Een leven (aan Mau): 45, 46.
47 (Mijn haat), 51 (Voor Hans en Paul), 52 (Graf-paleisje), 53 (Menschenwoorden), 54 (Geglimlach), 55 (Evoë), 48 (De leugen).
8e jaargang: 56, 57, 58, 59 (Phoibos Apollon), 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 (Lentedroefenis), 67, 68, 69 (Christus na het verraad), 70 (Medusa), 71 (Licht), 72 (Lethe), 73, 74, 75 (Een Spietsje, voor J.v. Looy), 76 (Liefde), 77 (Lilith Triumphatrix), 78, 79 (Moisa), 80 (Tweede-gezicht), 81, 82, 83, 84 (Das Sonnett, An das Sonnett), 85 (Ewiges Leben), 86 (Trost), 87 (Unsterblicher Ruhm), 88 (Rechtferdigung), 89 (Ad inimicos).
9e jaargang: 94 (Zelfbewustzijn; voor de jongste generatie), 95, 96, 97, 98 (Improvisatio post iram pettii; Loquitur Pettius; voor Alphons Diepenbrock), 99 (Liedje), 100 (voor Mevr. A.W.L. Versluys-Poelman), o Heerde, heerlijk Heerde, wat bedroef je -, 101, 102 (The insolence of office), 103, o Laat 'k die krengen vervloeken, 104, 105, 106, 107 (tegen Herman Gorter), 108 (tegen Bussum), 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119 (aan een pseudo-volksleider), 120 (aan denzelfden), 121, 122 (aan den jongen doctor), 123, 124, 125 (Aan ellende's dichter, voor Cornelis Paradys), 126, 127 (aan een pseudo-volksleider), 128 (id.), 129 (id.), 130 (id.), 131 (aan de quasiartisten), 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 (voor Alphons Diepenbrock), 139, 140, 141 (op nummer 11), 142, 143, 144, 145 (Samenspraak tusschen den heer L. Couperus en de werkelijkheid), 146, 147, 148, 149 (voor Jan Hofker), 150, 151, 152 (tegen J.K. Huysmans), 153 (aan mijn vriend, den bijna-Baron), 154, 155, 156, 157, 158, Pour notre cher Maître à tous, Paul Verlaine, 159 (au même), 160, 161 (voor Alphons Diepenbrock), 162 (In Memoriam A.d.R - K obiït 1873), 163, 164, 165, 166, O Aletrinootje, gij valsch Moorsch vorstje, 168, 169, 170 (In Memoriam), 171, 172, 173, 174, 175. Behalve de opschriften hebben in De Nieuwe Gids de sonnetten 104, 125 en 156 onbeduidende opmerkingen als noot.
Niet in De Nieuwe Gids komen voor de verzen: 5, 49, 50 en 92 (hetzelfde gedicht), 90, 93, 167.
35) Verwey, Stille tournooien, pag. 162.
36) cf Kloos, Verzen I, XVII.
37) Cassagne. La théorie de l'art pour l'art, pag. 142
38) id. id., pag. 147
39) Flaubert, Correspondance IV, pag. 147.
40) Poetical Works of Shelley, Vol. 2, pag. 350.
41) De Nieuwe Gids, 4e jrg. I, pag. 98 e.v.
42) Dr. Thomese vestigde in haar proefschrift Romantik und Neu-Romantik nog de aandacht op de zelfvergoding bij d'Annunzio:

> O fa anche una volta nel mondo il Giovine viva
> come un possente dio nella sua favola.
>
> En: Udite, udite, o figli della terra, udite il Grande
> Annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante
> Con la mia bocca forte.

43) Kloos, 14 Jaar II, pag. 108/9.
44) Kloos, 14 Jaar II, pag. 109.
45) Kloos, Verzen I, pag. 122.
46) Kloos, 14 Jaar II, pag. 191.
47) Kloos, 14 Jaar II, pag. 176.
48) cf de verzen 8, 9, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 31, 39, 49, 73, 81, 90, 148, 149.
49) Kloos, 14 Jaar II, pag. 74.
50) Verwey, Stille tournooien, pag. 32.
51) Kloos, 14 Jaar I, pag. 44.
52) Verwey, Stille tournooien, pag. 161.
53) cf een dergelijke gedachte bij Lamartine:

> Mon âme aura passé sans guide et sans flambeau
> De la nuit d'ici-bas dans la nuit du tombeau.

La Foi. Méditations, pag. 114.
54) Van Eeden. Brieven aan Ellen, pag. 96.
55) Kloos, Nieuwe Gids Mei 1928.
56) Verwey. Inleiding pag. 61.
57) De Nieuwe Gids 2e jrg. I, pag. 150.
58) Goden en menschen, pag. 50.
59) Goden en menschen, pag. 72, 73.
60) Groot-Nederland 1928 I, pag. 187.
61) Verlaine. Quinze jours en Hollande, pag. 44.

Hoofdstuk V Albert Verwey

Verwey als baanbrekend criticus.

IN EEN INTERVIEW MET D'OLIVEIRA, HEEFT VERWEY EENS VERKLAARD, dat De Nieuwe Gids voor hem niet meer dan enkele jaren uit zijn jeugd beteekende. Inderdaad was hij slechts van 1885 tot 1889 redacteur van De Nieuwe Gids, en verschilt zijn latere ontwikkeling hemelsbreed van die eerste dichterjaren, wat in sommige opzichten betreurd moet worden. Maar in die weinige jaren en in den tijd, die aan De Nieuwe Gids voorafging, is Verwey een van de voornaamste dragers en verdedigers der nieuwe richting geweest, en als baanbreker nauwelijks minder belangrijk dan Kloos. Verwey, enkele jaren jonger dan Kloos, was in die jaren als criticus zijn rechterhand, als dichter bijna zijn schaduw.

Kloos' critieken waren dieper bezield, die van Verwey grondiger gedocumenteerd. Zoo vulden deze beide jonge kunstenaars elkaar in den eersten tijd prachtig aan. Gezamenlijk wonnen zij den strijd voor de nieuwe kunst. Het slagen van De Nieuwe Gids kan nauwelijks zonder de persoonlijkheid van Albert Verwey gedacht worden.

Niet alleen zijn poëzie, maar vooral en juist zijn proza was van hoog gehalte, en sterke overtuigingskracht. Hij voerde een stelselmatigen strijd voor de schoonheid, tegen alle letterkundige, maatschappelijke en moreele geijktheid. Er was plan in zijn critieken, strategie. Achtereenvolgens viel hij aan Beets, de dichterlijke taal in het algemeen, De Gids als het orgaan der oude richting, en verdedigde daartegenover de hoogere beginselen en betere tradities van Potgieter.

De studie over Beets, onder den schuilnaam Homunculus in 1884 in De Amsterdammer verschenen, trof de huiselijke poëzie in haar voornaamsten vertegenwoordiger, den klokkenist der Damiaatjes, die zijn vriendelijke verzen luiden liet bij geboorte, huwelijk en sterfgeval. Beets ging door voor een groot dichter, en hij liet zich dat gaarne zeggen. De negentienjarige Verwey echter verkondigde dat Beets een goed man en een aardig man, een aardig schrijver en soms zelfs een goed schrijver was, maar nooit een groot dichter, en met het toenemen zijner jaren eer het tegendeel. Ook in 1888 schreef Verwey weder over Beets in De Amsterdammer, naar aanleiding van diens Winterloof, en verklaarde dat hij door zulke publicaties schade deed aan de waardigheid van den grijsaard.

Al deze studies van Verwey, waarin zoo ongehoorde en gedurfde meeningen werden verkondigd, onderscheidden zich aanstonds door een merkwaardige rijpheid van inzicht en stijl, en rijkdom van kennis. Ofschoon de auteur nog zeer jong was, was het doorwrocht en diep doordacht werk. Zijn studies over de dichterlijke taal, over het sonnet en het meesterlijk essay Toen de Gids werd Opgericht, waarin de geest van de 19e eeuw in zijn ontwikkeling op onnavolgbare wijze is gekenschetst, zijn thans klassiek geworden stukken. Destijds waren het gebeurtenissen in onze literatuur, al zagen slechts weinigen dat in. Verwey was van alle tachtigers het meest historisch geschoold. Dat vooral maakte zijn medewerking aan de eerste jaargangen van De Nieuwe Gids zoo belangrijk. Met dezelfde grondige kennis van zaken schreef hij zijn studies over Shakespeare's sonnetten als over het sentimentalisme der 18e eeuw. Altijd, of hij zijn bijbelbeschouwingen uiteenzet naar aanleiding van Pierson's Israël, of bijvoorbeeld Luykens prentjes bij zijn godsdienstige rijmen in teekenachtige woorden naëtst en toelicht, altijd is zijn werk even klaar en stellig, en in hooge mate boeiend.

Verwey ontwikkelde in deze jaren een buitengewone creatieve energie. Het toeval kon hem tot de keuze van zijn werk bepalen, een geringe aanleiding deed wonderen. Zijn vertaling van Marlowe's Doctor Faustus schreef hij omdat de bewerking van Prof. Tjaden Modderman hem niet goed genoeg leek om in een recensie uit te citeeren.

Verwey vond in het vermogen om een vers te ontleden slechts in Kloos zijn gelijke. Zijn analyse van Shakespeare's No longer mourn for me when I am dead, is een meesterlijk, onovertroffen voorbeeld van versontleding naar zuiver artistieken maatstaf. En daarbij treft in al zijn studies de klaarheid van uitdrukking en volkomen oorspronkelijke beeldspraak. Een voorbeeld daarvan, een uit vele, is de wijze waarop hij de beteekenis van het couplet aan het slot van het Shakespeariaansche sonnet uitlegt: ‘de conclusie wordt samengevat in die twee laatste regels, en de aandoening blijft daarin voortduren, maar op dezelfde hoogte. Ze blijft daar als iemand die een weg gegaan is en aan het eind even stilstaat en omziet voor hij het laatste woord spreekt op dien weg. Als iemand die gedroomd heeft en nog even de oogen gesloten houdt, om de stemming te proeven van zijn

droom. Als iemand, die vóór hij dood gaat stil ligt en denkt.'

Meer dan Kloos vormde Verwey een schakel tusschen de oudere en jongere generatie. Hij had contact met den letterkundigen kring van Alberdingk Thijm. Zijn critiek kon als een voortzetting der grondige studies van Huet en Potgieter gelden. Ook als dichter zet hij in sommige opzichten de Hollandsche traditie van Potgieter voort. Een zoo echt Hollandsch vers als 'Op 't gras is warmte' kon door den dichter van Dieuwertje in zijn besten vorm geschreven zijn. Behalve Potgieter, voor wien Verwey een blijvende bewondering behield, vereerde en waardeerde hij Huet, Thijm en Van Vloten. Vosmaer herdacht hij in een, poëtisch mislukt sonnet. Een sonnet van diepe dankbaarheid, dat in den eersten bundel, 'Persephone en andere gedichten', verscheen maar later niet herdrukt werd, wijdde hij aan Dr. Doorenbos. Het luidt:

> Eer op dit boek der menschen oog zal staren,
> Wil ik mijn handen leggen in uw handen,
> Als toen mijn lippen zich het eerst vermanden
> U te bekennen, wat mijn droomen waren.
>
> En 'k wil gedenken, hoe voor weinig jaren
> Gij 't eerst mij heenwees naar die schoone landen,
> Waar schoonen Goden aller offers brandden,
> Met zang en dans en spel van gouden snaren.
>
> Ik was een kind en wist niet wat ik wilde,
> Maar zocht naar één ziel onder al die velen,
> Met wie 'k, als met een kind, mijn droom kon deelen,
> Zonder de vrees dat ik dien droom verspilde.
> En gij waart mij de goede, rijke, milde,
> Die mij begreep en mijn verlangen stilde.

Wij zagen reeds dat Verwey's ontwikkeling en de toenemende onafhankelijkheid van zijn talent hem spoedig in een andere richting dreef en van De Nieuwe Gids, met name van Kloos, verwijderde. In 1889 trad hij uit de redactie en nadien vinden wij hem nog slechts enkele malen als medewerker in De Nieuwe Gids.[1)] Het laatste gedicht dat hij als redacteur bijdroeg, was 'Bij den dood van Alberdingk Thijm', dat om aesthetische redenen in den kring van De Nieuwe Gids terecht van verschillende zijden aangevallen werd. Kort na Verwey's uittreden volgde de fameuze kroniek van Kloos, waarin deze zijn dichterschap objectief en scherp ontleedde. Hij onderscheidde in den dichter twee figuren 'een blank goudene en een aschgrauwe, die beurtelings het donkere of lichte hoofd opheffen vóór ons niet geloovend oog - de mooie hartstochtelijke jongen met zijn hooge verbeeldingen, met zijn ziel vol muziek, èn de nuchtere, bedaarde burger, het traditioneele type van een Hollander zooals dat tot nu altijd is geweest.'[2)] Kloos voorziet in deze kritiek, dat tenslotte 'de kunstenaar opgaat in den zedeleeraar, de subliem bezetene van alle tijden in den Hollander van een geslacht of wat, de man van de emotie in den man van het begrip.' Deze vrees is gelukkig niet door de feiten bevestigd, maar in Verwey's geheele latere ontwikkeling kan men die beide figuren ongeveer zooals Kloos ze kenschetste waarnemen, en beurtelings bewonderen of betreuren. Al in zijn eersten bundel vindt men die tegenstelling. In het eerste nummer van De Nieuwe Gids kondigde Verwey de verschijning aan van 'Persephone en andere gedichten', bij Rössing in Den Haag. Een aantal der daarin opgenomen gedichten verscheen reeds eerder in Spectator en

Amsterdammer. Later werd de bundel opgenomen in de Verzamelde Gedichten, van 1889, als eerste afdeeling onder den titel ‘Uit een vorigen bundel’. Een elftal verzen verviel. Aan sommige daarvan ging niet veel verloren. Niet herdrukt werden o.m. het sonnet aan Dr. Doorenbos, het gedicht Endymion, dat reeds toen een aanwijzing was van 's dichters geliefde lectuur, en waarvan althans de kwatrijnen zeer mooi zijn, en Der sterren mysterie, het gedicht van den magiër die aan den hemel het onontraadselbare teekenschrift der sterren schreef. Het bevat prachtige regels. Sommige opdrachten vindt men later niet terug. Doodendroom werd opgedragen aan Van Looy, E tenebris aan J. Veth, Rouw om het jaar aan F.v.d. Goes. Deze drie gedichten zijn van Oudejaarsavond 1882, '83, '84. Musa Salvatrix werd opgedragen aan Van Eeden, Anangkè aan Kloos, Levenslust aan W. Paap, Mephistopheles Epicureus aan Van Deyssel, Geëtste prentjes aan Erens. Men ziet hoe

levendig destijds de onderlinge waardeering en vriendschap waren. Kloos roemde dezen eersten bundel van Verwey op enkele uitzonderingen na als ‘vlekkeloos artistiek werk.’

Eerste phantasieën. Persephone en Demeter.

Verwey's oudste verzen zijn niet anders dan het spelevaren zijner fantaisie. Elk motief is welkom, als het zijn fantaisie maar voldoet en hem in staat stelt beeldenrijk en melodieus te schrijven. Van zijn innerlijk leven is nog weinig merkbaar. Schoonheidsindrukken zijn het, tot schoonheid verwerkt. Tusschen de overigens reeds zeer oorspronkelijke en plastische verzen komen nog telkens rhetorische wendingen voor als: de telg der zon, de taal der liefde, 's dichters geest, der bloemen beden zich huwende aan een stem als 't lied der lent. Deze verzen zijn de wondersprookjes zijner schoonheidsbegeerige fantaisie. Zijn zieleleven zelf schijnt nog niet anders te zijn dan schoonheidsverbeelding: ‘mijn zang is mijne ziel.’

Fijne en ijle droomen zijn het, bloesemend en schemerend: het wonderlijk opbloeien eener roos door zijn hand geplukt en door zijn lippen tot nieuwe schoonheid gewekt (De roze), een tuin van witte bloemen, lieflijk bloeiend onder zee (Sproke der zee), het verlokkend zingen van feeën (Feeënzang, dat volgens Kloos beter in portefeuille ware gebleven en een lichten naklank van Iris verraadt), dolende schimmen langs een lichtloos meer (Doodendroom), de hemelvaart eener doode vrouw (E Tenebris). Het rhythme dezer, soms blanke, verzen is rustig en welluidend, een en al woordmuziek. Van deze phantaisieën is Persephone de mooiste. Persephone, verre van ‘ietwat amberkleurig’ zooals Kloos het noemde, is een voortreffelijk gedicht. Het is louter plastiek, het argeloos en achteloos spelen van een talent dat later nooit meer zoo verrukkelijk gespeeld heeft. Het bevat geen idee, het is door geen levensbeschouwing gedragen, door geen bijzondere gemoedsbeweging ingegeven, het is alleen een prachtig spel, een reeks onovertrefbare, onvergetelijke beelden, en dan in wezen toch weer symbool van een jeugd, liefelijk en huiverend ontwakend tot het bewustzijn van leven en dood, Persephone en Aïdoneus. Het behandelt de mythe van Proserpina's roof door Aïdoneus: haar jeugd en onbekommerd spel in het dal van Enna, waar zij door de wouden dwaalt en van al het schoon van bloemen, kruiden, vogels en beekjes geniet als een zuster van Gorter's Mei; Aïdoneus' machtige verschijning op den wagen met de zwarte rossen, Persephone roovend waar zij met de badende nymphen speelde en bloemen plukte aan het meer van Pergus; de duistere, duizelende nedervaart langs rotsen en katarakten tot in de diepten van Hades' rijk, met het meesterlijk tafereel der schimmen, die verwonderd samendrommen, in een verwarde klomp dooreen grimmelend, elkaar verstootend en weer verder zwevend, doch alles in een vreemd, onverbrekelijk zwijgen; dan de dreigende gestalte der afgunstige Styx, die zich uit de schaduwen der onderaardsche gewelven verheft, maar terugdeinst voor het fiere verrijzen van Persephone zelf, naast Aïdoneus staande op den wagen met de teugels in de hand, en ineenkrimpt voor Aïdoneus' onweersprekelijk woord. Meesterlijk is in de compositie het contrast van het bekoorlijk dal met de nymphen en de duistere onderwereld met de gruwzame schimmen. Persephone is een der eerste triomphen van de Nieuwe-Gidspoëzie geweest, en heel wat meer dan wat het in Verwey's eigen oogen later scheen, niets dan een jeugdvers.[3)]

Demeter is een tegenhanger van Persephone, een vervolg erop. Het verhaalt hoe Aphrodite en de nymphen verschrikt aan Demeter het bericht brengen van Persephone's roof, waar zij droomend aan Kora's geboorte terugdacht; haar stomme smart, roerloos gedragen, terwijl zij zit tusschen de zwijgende nymphen, in den langen nacht en dan het besluit, op Aphrodite's raad, Persephone te gaan zoeken, over de gansche aarde, tot in het land van den ondergang.

Demeter heeft niet zoo strenge plastiek als Persephone. De beelden zijn er talrijker, en juist daardoor is het hoofdmotief minder geconcentreerd uitgebeeld, wordt de aandacht soms te lang afgeleid om een homogenen indruk van het geheel te bewaren. Er is meer toeleg tot beeldend schrijven, en juist daardoor is het gedicht iets minder beeldend geworden. In Demeter heeft men invloed van Kloos verondersteld en trachten aan te wijzen. W.G.v. Nouhuys wees reeds op de volgende parallelplaatsen in Demeter en Okeanos[4]:

> Ganymedes zoekt
> ‘Een ongestoorde rust en ligt en slaapt
> En als soms, bij geval, een sluwe Faun
> Of wilde Sater, op datzelfde pad

Geraakt, behoedzaam met de hand de takken
Uitéénschoof.... dan dacht die wel
Een jongen God te zien.... en tripte verder.'
(Okeanos).
'Stil zat zij (Kora) in de stilte rondom haar,
En merkte niet, hoe somtijds tusschen 't loof
't Gelaat van nymf of satyr overboog,
Die haar daar ziende, een oogwenk ernstig werd,
En stil weer wegdook in het donk're woud.'
(Demeter).

Aan Okeanos doet ook deze passage uit Demeter denken:

'Zitten de Goden op hun tronen niet,
Heffend in 't licht elk zijne gouden kroon?
En welke knaap, opschijnende in de lucht,
Zal straf'loos treden op de gouden trappen
Van Zeus' getroont', als Hij den bliksem houdt -'

Okeanos werd, behalve het fragment Ganymedes op aarde, eerst later gepubliceerd, en men zou dus ook omgekeerd invloed van Verwey op Kloos kunnen veronderstellen. Maar men weet dat bijv. Rossetti's gedichten, toen ze, eerst zeer laat, werden uitgegeven, voor navolging zijn gehouden van het werk zijner vrienden uit den prae-rafaëlietenkring, waarin zijn handschriften waren rondgegaan. Zoo scheen hij de navolger van zijn eigen epigonen. In dit geval kan het er niet zooveel toe doen, of en van wiens invloed er hier sprake is. Er is in de poëzie van tijdgenooten altijd een gelijktijdig element, een gemeenschappelijke trek, een aandeel van allen in de poëtische motieven, die in de lucht schijnen te zweven. Bij al het streng persoonlijke karakter van hun werk, is er immers ook iets onbenoembaar overeenkomstigs in de poëzie van Roland Holst en Buning, Nyhoff en Marsman omstreeks 1925; overal zweeft de witte sneeuw waarachter zich een paradijs verhult en ruischen er verre engelenvleugelen. Zoo was er in de poëzie van De Nieuwe Gids een schemering van olympische gestalten, er bewoog een adem van Titanen, er ging een tred van goden door de verzen van dien tijd.

Er is een voortdurende wisselwerking tusschen dichters, die tijdgenooten en vrienden zijn. Het beeld van het kind dat om zijn speelgoed schreit, uit een sonnet van Verwey, vindt men kort daarna bij Van Eeden terug (Een booze droom). Bij Verwey, Van Eeden, Van Deyssel en Van Looy vindt men de voorstelling van de ziel als een paleis van gevoelens en gedachten.[5)] Zulke overeenkomsten bewijzen echter niet anders dan de betrekkelijke gelijkgestemdheid van gelijktijdige auteurs. Naar aanleiding van Persephone is later nog een andere kwestie gerezen, waarvan men het belang onnoodig heeft opgeschroefd.

Kloos verklaarde, dat hij destijds Verwey het motief voor Persephone verschafte en hem den raad gaf iets dergelijks als Okeanos te schrijven. Persephone zou dan op het voorbeeld van Okeanos geschreven zijn.[6)] Tideman had dit al op de hem eigen onbehouwen wijze destijds in zijn brochure 'Een jongste generatie en De Nieuwe Gids' met veel ophef verkondigd:

'Het kan thans wel gepubliceerd worden, dat Verwey de eenige was, die Kloos' Okeanos heeft gelezen vóór dit gedicht werd gedrukt, en hem, Verwey, zooals men

een schooljongen opgeeft thema's te maken, eenvoudigweg is opgegeven de Persephonefabel, om die in epische trant te bewerken.'[7)]

Dit is natuurlijk een dwaze en boosaardige voorstelling van zaken. Persephone is een volkomen oorspronkelijk gedicht, en de vraag hoe Verwey aan het motief kwam, is ten eenenmale onbelangrijk, temeer daar er geen naspeurbare invloed van Okeanos te vinden is. Een vergelijking der dateeringen van beide gedichten brengt de beteekenis van Tideman's en Kloos' onthulling tot op een minimum terug. M. Uyldert beweert zelfs in zijn brochure over Verwey[8)], dat Okeanos later geschreven werd dan Persephone.

Okeanos dateert van 1883-'84, blijkens een brief van Kloos aan Dr. K.H. de Raaf.[9)] Het werd in 1894 in den bundel Verzen in zijn geheel gepubliceerd. Voordien verscheen een fragment, Ganymedes op aarde, in den eersten jaargang van De Nieuwe Gids.

Persephone werd voltooid in het voorjaar van 1883, en staat gedateerd op 1882-'83.[10)] Het werd gedrukt in het eerste nummer van De Nieuwe Gids, en oorspronkelijk opgedragen aan Kloos. Daargelaten dat het motief van Persephone door

Kloos aan Verwey verschaft kan zijn, moet men concludeeren, dat Persephone een van Okeanos geheel onafhankelijk gedicht is, en dat de pogingen om de waarde ervan te verkleinen, ongegrond en mislukt geacht moeten worden. De zaak komt tenslotte hierop neer, dat beide dichters ongeveer gelijktijdig aan hun concepties hebben gewerkt en daarover met elkander voeling hielden.

Self-representation.

Op Verwey's eerste phantasieën volgen gedichten, waarin men een, bij de tachtigers veelvuldig voorkomende en vooral bij Verwey, zoowel vroeger als later, telkens optredende eigenaardigheid aantreft, het voortdurend zichzelf bezig zien, het poseeren met zijn eigen dichterschap. De Engelschen hebben dat voortreffelijk self-representation genoemd.

Er is een groot aantal verzen van Verwey waarin hij zichzelf in zijn dichterlijke bezigheid beschrijft. Sommige daarvan zijn mooi, in andere stoort de overdreven aandacht voor zichzelf. In het laatste geval zien wij den echten tachtiger, voldaan met een ziel- en zinledig aestheticisme, zichzelf teekenen als artist. Het fatale onderscheid tusschen artist en mensch heeft den tachtigers ernstig parten gespeeld. Zij hebben niet ingezien, dat niet de dichter een ander, hooger soort mensch is, maar alleen de poëzie een andere aggregatietoestand van leven, en haar schepper, de dichter een, fel en sterk levend, mensch met de toevallige begaafdheid dien anderen aggregatietoestand te veroorzaken door een geheimzinnige, grootendeels subconsciente handgreep met de taal. De tachtigers hebben den artist op bekrompen wijze verheerlijkt, en hem de glorie toegekend, die in de eerste plaats het leven toekomt en in de tweede plaats het vrijgevig lot, dat dezen en genen het geschenk van het talent verleent. In het kleingeestig artistenwereldje wordt elke onbeduidende impressie bij de gratie van den artist belangrijk en als zoodanig geëxposeerd. De kunst ontaardt dan in een naïef en irriteerend narcisme. ‘Geëtste prentjes’ is een voorbeeld van zulk een arrogant impressionisme, dat zichzelf te kijk zet in een precieus bijschrift als: ‘Niets is nu aangenamer dan in 'n koele kamer roode wijn te slurpen bij kleine teugjes en met de pen op 't papier in 'n gearceerde schemering.’

Verwey dicht herhaaldelijk over den dichter, de werking zijner poëzie, de wijze waarop hij dicht, de heerlijkheid van zijn kunst.

Een Zomeravond beschrijft hoe de poëzie over hem komt. ‘Aan F.v. Eeden’ verhaalt hoe de dichter ‘gestemd is om een sonnet te maken’ en fijne letters schrijft om zijn broze stemming niet te verstoren. Zelfs gewaagt hij van zijn verlangen naar het lied nog in In Memoriam patris; evenzoo in Doode Uren. Voortdurend heeft hij het over ‘mijn zang’.[11] ‘Ik ben een dichter en der Schoonheid zoon’ gewaagt van de dichterlijke macht tot troosten. Nooit zal hij enkel lijden, daar altijd de schoonheid zijn leed begeleidt.

> En zoo zal ik, die altijd dichter ben,
> Nooit enkel lijden daar geen oogenblik
> Der schoonheid wonder van mijn ziel zal vliên.[12]

Men moet wel gelooven dat wie zoo kan schrijven nog nooit wezenlijk geleden heeft, nog geen knauw en geen knak van het meedoogenlooze leven zelf heeft gehad, maar zich tot dan in zijn fantaisieën van leed en leven ongestoord en onbedreigd heeft kunnen vermeien.

In Van de Liefde die Vriendschap heet (XXII) braveert hij:

> Mij dunkt wanneer de menschen dit boek zien,
> Waarin gij van nu aan onsterfelijk leeft
> En zien wat geest mijn vers dat leven geeft
> En welk een deugd, dan....[13)]

Dikwijls weet men niet of de verzen van dezen cyclus meer de voortreffelijkheid roemen van den vriend dan wel de heerlijkheid van den dichter, die dezen bezingen mag. De ijdelheid, waarmee ieder met talent bevoorrecht mensch een levenlang te kampen heeft, is den dichter in deze verzen telkens te machtig.

Verwey heeft dit zelf beseft. Wie zoo altijd met zichzelven bezig is, moet onvermijdelijk vroeg of laat tot zelfkennis komen:

> Zoo zat mijn ijdelheid, een trouwloos gast,
> Bij 't vorst'lijk feest van onze vreugden aan.[14)]

De voortdurende verkleeding van den mensch in den dichter, deze maskerade van het dichterschap heeft hij zelf gesignaleerd:

> Als een akteur, die zóó zijn rol bemint
> Dat hij zich altijd kleedt in 't zelfde kleed -,

Zoo dacht ik soms, als ik mijzelf verscheen
Of ik misschien nog eer ik 't kon bevroên
Mijn zijn verward had met een schoonen schijn.[15)]

En nog eens:

'k Ben als een speler, maar die zoo goed speelt,
Dat hij zichzelven niet-te-spelen schijnt,
En zich eerst schoon vindt in zijn eigen spel.

Zelf erkent hij hoe hij steeds opgaat in zijn houding en dáárin eerst zichzelf schoon bevindt, zijn dichterschap dus hooger stelt dan zijn menschzijn, en al zijn daden en gedachten gelijk maakt aan den schijn, dien hij daarin het schoonst vond. Eerst in de schijngestalten van het dichterschap waant hij zich groot. Dit is de alleronvruchtbaarste opvatting van het kunstenaarschap. Hij slaat het leven over en gaat in de poëzie op als in een op zichzelf bestaande schoonheid. Voor hem is poëzie geen levensfunctie, geen voortzetting van leven in het woord, maar een spel waarin het leven door zijn macht en willekeur schooner gestalten aanneemt. En hij zelf is van dat spel het middelpunt, speler en speelbal tegelijk. Dit is de poëzie van '80 in haar onvruchtbaarsten vorm, het individualisme in den slechten zin van het woord. Hier wordt de schoonheid een ziellooze abstractie, die de dichter aanbidt omdat hij zelf haar schiep. Dit dichten over het dichten, een enkele maal heeft Verwey daarvan iets moois gemaakt, als in ‘Hoe streeft mijn vers, zwaar met gezwollen zeil, diep door de golven van mijn breed geluk’, en later in De Wever, maar als zoodanig is het een l'art pour l'art-exces, een ijdel, kansloos spel, een kunst van bloedarme eigenliefde. De dichter is geen geslagene, geen gedrevene, geen gekwelde, maar een welbewust acteur, de goochelaar die alle geheimen zijner trucs kent, de van zijn spel zekere jongleur.

Enkele verzen vertoonen dat zich verdiepen in eigen verbeelding zonder de nadeelen ervan, zonder dat de geheime krachten van het dichten opzettelijk en opzichtig op den voorgrond worden gesteld. Van de verzen ‘Uit een vorigen bundel’ zijn in dat opzicht de beide fragmenten belangrijk, waarin hij van zijn eigen droomen en peinzen gewaagt, met name het beeld van den man, die droomloos op de trede van den laatsten wagen met de vaart van den trein meegevoerd, uitstaart in de wildernis van stroom en afgrond aan zijn voet.

Vreemd zijn de verzen Mephistopheles Epicureus, een bitter hoonend beeld van den mensch zooals die zich voor de wereld verbergt, zijn zonden in het geheim geniet, en zich daarbij verheugt zichzelf zoo meester te zijn. Daarnaast is er dan reeds de door Kloos gewraakte, en door allen die den dichter bewonderen, verfoeide, in verzen redeneerende, Verwey, in Levenswijsheid en Lachen en Schreien.

Klein realisme in verzen.

Het gedicht Levenslust, waarin de dichter het leven als een drukken marktdag voorstelt, geeft al blijk van Verwey's neiging in verzen minutieus realistische tafereeltjes te copieeren, een genre dat door hem meermalen beoefend is en waarin hij zelden iets moois bereikte. Hoe ver is hij hier al weg van de prachtige plastische

harmonieën, die hij in Persephone en Demeter gaf. Het rhythme van zijn verzen wordt al stroef en hortend, een euvel dat zijn latere poëzie geregeld zal schaden.

Verwey heeft een voorkeur om zijn beelden zoo te grijpen als ze hem voor de hand komen, met dezelfde 'minachting voor ver gezochte beelden en zoogenaamde poëtische fantaisieën', die hij in Shakespeare zoo waardeerde. Maar juist daardoor worden zijn aan het aldaagsche leven ontleende beelden voor den lezer soms min of meer banaal, wordt voor ons associatievermogen de afstand tusschen het realistisch tafereel en de daarmee verbeelde gemoedsstemming te groot en het beeld dus geforceerd. Van de noodzakelijkheid der beeldspraak, die Kloos als eisch had gesteld, worden wij niet overtuigd, de onmiddellijk treffende overeenkomst ontbreekt. Een dergelijke eigenaardigheid is er soms ook bij Keats, en bij Gorter.

Het verstandelijk element, dat bij een zuivere, homogene inspiratie ondeelbaar met de andere, onderbewuste vormende krachten van het vers samensmelt, staat bij hem veelal afzonderlijk en voorop, of verbindt zich ten hoogste tot een slecht amalgama met de zuiver lyrische elementen zijner poëtische aandrift. Dat verstandelijk karakter van vele verzen is vooral schuld aan het popperig en peuterig realisme, dat hij een tijdlang bedrijft. Als hij de verrukkingen en verschrikkingen wil aanduiden, die een jongen doorleeft bij het lezen van een rooversboek, ver-

haalt hij niet hoe hij nog laat met groote oogen wakker in het donker ligt te kijken, niets van de romantische stormen die dan in een kinderhart opsteken, maar neemt genoegen met het flauwe verzinsel, dat van dat rooversboek zijn tinnen soldaatjes pijn in hun buikje zouden krijgen, gesteld dat zij een buikje hadden. Zulke verzen, sonnetten nog wel (o Attische zuilenrij waar Kloos van sprak!) zijn slechter nog, ondichterlijker dan het werk der verfoeide kanselzangers uit de voorgaande decenniën. Herman Poort merkte op, in zijn streng afwijzend artikel over Verwey, dat er destijds voor Kloos vlak naast de Aya Sophia nog beter werk te doen was geweest.[16)] Maar, wonderlijk genoeg kon diezelfde Verwey, die naar zijn eigen woorden bij het bespreken van boeken zoo graag een mooie prent maakte, in proza voortreffelijk uitgebeelde herinneringen van de Indianendroomen zijner jeugd schrijven, als hij Ferry's Woudlooper of een ander werk uit de schoolbibliotheek van Versluys in De Nieuwe Gids recenseerde:

'De hoeken van de kamer zag ik vol met getomahawkte roodhuiden, met dobbelende mestiezen, met woudloopende blanken. Als ik in bed lag verbeeldde ik me aan een boschrand te liggen luisteren: het groote bosch stond naast me en de donkerblauwe nachthemel van het verre Westen strekte zich boven me; 't roepen van een jakhals ging ik hooren, heel duidelijk.' Dit is een Verwey dien weinigen kennen, de fantaisierijke, die van zijn lectuur zoo meesterlijk een mooie prent wist te kleuren, de Verwey der oudste recensies in De Nieuwe Gids, die door levendigheid en kleur zooveel waarde hebben als zijn diepgaande studies door inzicht en doordachtheid.

Tegelijkertijd lukte het hem echter steeds minder in zijn verzen aan het verstand te ontkomen en zijn fantaisie vaart te geven. Typische voorbeelden van klein realistische schetsjes, die als beeld moeten dienen van bepaalde stemmingen, zijn de beide verzen Klein Meisje, waar de dichter zijn ijverig werken vergelijkt bij het naarstig breien van een klein meisje en den vrijen tijd, dien hij daarna tot droomen en dichten heeft, bij het pleizier van het kind, dat 's avonds in bed zich erop verheugt den anderen dag te mogen spelen. De vergelijking is noch verrassend, noch overtuigend. Het tweede lid van de vergelijking hangt er vrijwel bij, en de uitvoerigheid van het beeld zelf schaadt de harmonie door onevenredigheid der proporties. Iets dergelijks zijn, in den cyclus Van de Liefde die Vriendschap heet, de verzen met het beeld der kinderen, die met hun katje sollen. Realisme in verzen, maar fijn en zinrijk en van droom en verbeelding doorlicht, dat vindt men in Benjamin's vertellingen van Penning. Bij Verwey werd het een mislukking.

Een directe, eenvoudige en menschelijke toon is er in het gedicht De Brief, dat van dezen tijd, bijv. van Slauerhoff, zou kunnen zijn.

In de eerste afdeeling der Verzamelde Gedichten zijn dan nog van belang de drie bekende verzen Rouw om het Jaar, In Memoriam Patris en Doode Uren. Toch mist men ook in deze verzen nog de diepere trilling van het leven zelf, waaraan men alle wezenlijke poëzie herkent. Als verbeeldingen zijn deze verzen boeiend, en zoo niet schoon, dan toch fraai. Ook waar de ontroering wil doortrillen in In Memoriam Patris wordt zij tegengehouden door den poëtischen opzet der allegorie. In Doode Uren bemerken wij de, voor de tachtigers zoo karakteristieke, romantische zelfverheffing.

Zelfverheffing.

Ook bij Verwey is er natuurlijk, deels uit zijn aard, deels volgens den geest zijner tijdgenooten, de dichtertrots, waarin Kloos zoo hoogmoedig en vermetel voorging. Ook hij veronderstelt het onderscheid van mensch en dichter:

> Want dit geslacht dat zich op aard verdringt
> Wemelt van goed en kwaad:
> Maar de dichter schrijdt voorbij en zingt
> Schoonheid die nooit vergaat.

Naast en als gevolg der egocentrische belangstelling voor eigen dichterlijke werkzaamheid, komt hier nu de dichtertrots aan den dag, die tegelijk dit voortdurend in en met zichzelf bezig zijn wil rechtvaardigen. Hier is Verwey geestverwant, ten deele ook navolger van Kloos. Herhaaldelijk hooren wij den dichterlijken hoogmoed in de verzen van den cyclus Van de Liefde die Vriendschap heet.[17)] Zij is er ook in Cor Cordium, waar zij wijsgeerig wordt verantwoord. Wereldverachting wordt de dichtertrots in den cyclus Van het Leven, waar hij ook de onsterfelijkheid van het vers roemt.[18)] Er komen daarin verzen voor, die Kloos' schimp-

sonnetten nabijkomen.

> Sonnetten schrijf 'k, maar schrijf niet voor 't gepeupel,
> Dat toornen doet, maar zelf niet mooi kan toornen.
> Nooit spijz' mijn vers die trage en grove pensen,
>
> 't Is kramerstaak te kraaien voor de menschen:
> De Dichter kent alleen zijn uitverkoor'nen;
> De Kunst gaat recht, de Markt loopt lam en kreupel.

Hij vergelijkt zich bij Michel Angelo, die sonnetten schreef wanneer de menschen hem verveelden.[19)] In Van het Leven I, 5 verhaalt hij, hoe hij eenmaal zijn Leven zal bouwen tot een marmeren paleis, waarin hijzelf als Koning van Blijdschap wonen zal,

> en wie naad'ren groeten
> Met woorden die alleen poëeten weten

Tot een kunstenaarswaanzin exalteert zich deze hoogmoed in de regels:

> Een kunst'naarslijf is een paleis op aarden:
> Genoeg dat 't staat in modder van veel menschen![20)]

Kloos heeft zich als geen ander boven de menschen verheven, maar ook geen ander heeft zich zoo diep verworpen en vernederd gevoeld als hij. Verwey hield zichzelf altijd in eere, en de ijdelheid, die hij door de eene deur uitdreef, haalde hij door de andere weer binnen. Bij Kloos is de zelfverheffing een machtige hartstocht geweest, bij Verwey een bedenkelijke pose en grootendeels het gevolg van een poëtische mode.

Van de liefde die vriendschap heet.

Van de liefde die vriendschap heet is een cyclus van 44 sonnetten, waarin de dichter zijn vereering voor een vriend en de schoonheid hunner hooggestemde vriendschap bezingt. Het voorbeeld van Shakespeare is op het ontstaan van dezen cyclus van invloed geweest. Soms of voor sommigen kunnen de geestelijke voldoeningen der vriendschap die der liefde overtreffen. Dit is een der voornaamste gronden van de poëzie aan den vriend, in sommige tijden een vrij algemeen verschijnsel. Verwey zelf schreef hierover in zijn studie over Het sonnet en de sonnetten van Shakespeare. ‘Telkens in tijden als de golven van het leven hoog gingen en de passies en gedachten van een nieuwe periode de gemoederen verruimden, was het of de natuur zelf de grootste geesten te hoog had opgeworpen om ze te kunnen dwingen tot meegaan in den gewonen loop der menschheid, die onder hen heenjoeg. De lichamelijke attractie der beide sexen bleef werken, maar de intellectueele hield op, omdat ze niet in voldoening eindigde.’[21)] Zoo ontstond dan de dispositie tot de platonische liefde der vrienden, de geestelijke liefde van man tot man. ‘Met den man de geestelijke omgang van het intellect en het gevoel voor schoonheid, met de vrouw de lichamelijke wellust zonder gemeenschap van geest. Met den man de inspanning van alle krachten waar

de mensch zich mee gelukkig maakt; met de vrouw een storm van zinnelijke neigingen, waardoor het leven troebel wordt en de strijd om het geluk verzwaard.'[22)]

Men kan tegenwerpen dat dit een schrale en eenzijdige opvatting der liefde is, maar zij bestaat niettemin en wordt door het leven niet zelden bevestigd. Ondervond niet ook Shakespeare het aldus?

Aan de geestelijke liefde van mannen ontsprong de inspiratie voor heel een platonische literatuur van harmonie des geestes. Verwey noemt voorbeelden. 'Zoo schreef Languet aan Philip Sidney. Zoo schreef Montaigne een hoofdstuk vol teêrheid en tranen ter nagedachtenis aan zijn dooden Etienne de la Boétie. Zoo zong Michel Angelo zijn vriend Tommaso Cavalieri toe met een hulde, die nooit zoo rijk van zoo trotsche lippen klonk.'[23)]

In ons land vinden wij iets dergelijks in de sonnetten van Perk aan Kloos. En dan Verwey's cyclus Van de Liefde die Vriendschap heet. Een zekere onwezenlijkheid daarin, waardoor deze verzen voor den lezer nooit zooveel kunnen beteekenen als voor den dichter, valt niet te loochenen. De lof dezer platonische vriendschap laat den lezer onberoerd; de edele ziel van den vriend, welke den dichter steeds in verrukking brengt, bestaat voor den lezer alleen op gezag van den dichter en spreekt nauwelijks tot zijn verbeelding. Schoonheid is er meer in afzonderlijke verzen dan in het geheel van den cyclus te bewonderen. Sommige verzen zouden als zuiver erotische poëzie beschouwd en gewaardeerd kunnen worden. De dichter roemt het schoone zieleleven van den vriend, dat zijn leven rijk gemaakt heeft.

Hij lijdt mee met zijn leed en tracht hem door zijn verzen een schoone troost te geven. Al zijn gedachten zendt hij tot hem als een rijk geladen vloot. De rijkdom van zijn innerlijk heeft eerst waarde in de glorie van den vriend. Maar in zijn onsterfelijk vers is deze rijkdom van twee verbonden zielen vereeuwigd. De roem van den vriend gaf aan het werk van den dichter een koninklijke stof.

In de meeste dezer sonnetten heeft de dichter zijn gevoelens verbeeld in breede, homerische vergelijkingen. In waarde zijn ze zeer ongelijk. De breedheid der beelden en de gedragenheid van taal verleenen sommigen ervan een schoone statigheid.[24)] Dikwijls keeren dezelfde beelden terug, zooals die van de gepaarde vlammen, van den slavenstoet en van den koopman, die zijn winst becijfert.

In dezen cyclus komen ook de bekende Christussonnetten[25)] voor, die al door hun inhoud, maar zeker door hun opneming, later, in dezen cyclus, blijken geen christelijke poëzie te zijn.

Het lijden van den Christus is hier vereenzelvigd met het lijden van den vriend, en niet de tragiek ervan, niet de menschelijkheid maar voor alles de schoonheid van dit lijden gaat den dichter aan.

> Schoonheid van smarten op deez' donk're aard.

Kloos merkte reeds op, dat Verwey hier geniet van de schoonheid in het lijden; hij zoekt naar aesthetische bevrediging in de smart, het is hem wel, als er maar mooi geleden wordt.

Het zijn Christus-verzen zoo vreemd en oneigen aan de religieuze mysteriën van het kruis, zooals die in het Christendom beleden worden, dat men ze ternauwernood met den Christus in verband kan brengen.

Cor Cordium.

Cor Cordium werd genoemd naar de inscriptie, door Leigh Hunt gekozen voor het graf van Shelley, onder het oude pyramidegraf van Caius Cestius in Rome.[26)] Het is een breed gedicht van grootsche allure. Maar het is wonderlijk tweeslachtig en van een vermoeiende onevenwichtigheid. Het werd niet wat het bedoelde te zijn, een klaar en diep inschouwen tot de ziel, een rustig en welberaden zich ontdoen van allen schijn, een zich wenden tot het eigen binnenste leven, een inkeer tot het diepste zelf en een ernstige bekentenis der afdwalingen zijner gevoelens en gedachten van dat innerlijk stralend middelpunt.

Het mist dien ernst juist, er is datzelfde zich vermeien in plastiek, dat in Persephone zoo bekorend maar hier vermoeiend en storend is, een afdwalen in breed uitgeschreven vergelijkingen, die niet eens de verdolingen van zijn leven verbeelden, maar slechts uit toegeeflijkheid aan een artistieke liefhebberij voortkomen. Erger, dit gedicht waarin zich Verwey meermalen bijna woordelijk volgeling van Shelley toont, bevat beelden die den leerling van zulk een meester onwaardig zijn; beelden als van het huiswaarts keerend gemeenteraadslid en van het huilend kind stemmen slecht overeen met de hoogheid van het motief, en geven een onbedoeld scheeven indruk van de ziel die hierbij wordt vergeleken. Wij zijn in dit gedicht niet op de hooge plateaux,

niet in de diepe ravijnen van een grootsch zieleleven, maar worden door de slecht versierde straten gevoerd van een drukke en rumoerige verbeelding.

En de diepzinnige vereering van het waarachtige, innigste zieleleven, welke de grond van het gedicht is, lijdt daarbij onherstelbare schade. Het besef van vergankelijkheid en de idee der goddelijkheid van het diepste innerlijk en der onvergankelijkheid van het lied zijn in het gedicht nauwelijks meer dan op verstandelijke wijze tot uitdrukking gebracht.

Maar in ander dan aesthetisch opzicht is dit gedicht, juist om de genoemde ideeën, een belangrijke bijdrage tot de kennis van de gedachtenwereld, waarin zich de dichters van omstreeks 1885 bewogen.

Cor Cordium verheerlijkt het diepst innerlijke zieleleven van het individu, de ziel der ziel, het binnenste Ik. Dit roept hij in den aanhef van zijn gedicht aan, opdat hij niet zijne maar de woorden van dat innerlijke Zelf zal schrijven.

Altijd heeft hij daarnaar gezocht; het is hem meer waard dan een moeder, liever dan menschen. Altijd heeft hij getracht uit de vele wisselende geluiden van het zieleleven opstijgend het ééne geluid van de ziel zelf te onderscheiden. Zich afwendend van het drukke leven der menschen, zocht hij met zijn Zelf alleen te zijn, dat hem als een geliefde was. Maar de gestalten van de wereld benamen hem telkens weer het innerlijk gezicht, zoodat het hem verbitterd en vertwijfeld maakte. Ook vleide hij zich soms zijn Zelf te kennen, maar het was een valsch beeld dat hij

zich vormde en waarvoor hij zijn Zelf verzaakte. Dit eeuwige onbewuste Zelf kan hij niet kennen, zijn bewustzijn nadert niet tot dat Onbewuste, dat eeuwige Licht brandt in het verborgen op de aarde waar het eens neerdaalde.

Alles vergaat behalve dat. En blijvend is ook wat hij ter eere van dit eeuwig Zelf zingt in zijn lied. Een vrouw ontmoette hij, in wie zijn wezen zich wilde oplossen; hij meende in haar te moeten vergaan om zichzelve te vinden. Zijn gedachten vereenigden zich met de hare als twee schoone volken. Maar het verlangen naar zijn Zelf keerde terug en hij schreide er om, daar hij het om liefde van menschen vergat.

Liefde is nooit méér dan het innerlijkste zieleleven van het Ik, dat 's levens Leven is. Er leeft geen and're God. Dit te voelen alleen is geluk, en dit te zoeken deugd. Werelden vergaan maar het eeuwig Zelf blijft, onvergankelijk, en daarmede het Lied, dat van dat eeuwig Zelf getuigt.

Cor Cordium, een meer philosophische bewerking van het motief dat later Mei beheerscht, is een hymne aan het individualisme, een belijdenis der zelfaanschouwing en zelfverheerlijking in den dieperen zin van het woord, en tenslotte een verheerlijking der poëzie, die van het innerlijkste zieleleven zingt.

Cor Cordium zet scherp en klaar uiteen wat de gedachtenwereld der tachtigers beheerschte: het noodlot en het geluk tevens, van in zichzelf vóóral en uitsluitend te bestaan, de heerlijkheid en de eenzaamheid van het Ik.

Inzinking; Ontbinding van het sonnet; Van het leven.

In de afdeeling ‘Tusschen vorige en volgende’ begint de ontbinding van Verwey's vers. De iambische vijfvoet verliest zijn gedragenheid, en wordt volgestopt met elkaar verdringende, tegen elkaar aanstootende woorden. Het vers wordt stroef en zwaar.

Talrijke enjambementen ontwrichten den evenwichtigen bouw van het sonnet. Soms enjambeert hij zelfs van het kwatrijn naar de terzine.[27)] De inhoud der verzen wordt onbelangrijk. Het dichterschap moet nu eenmaal als paspoort dienen voor ieder vers. De dichter grijpt elk willekeurig motiefje aan en tracht er een vers van te vormen. De musische waanzin is hier meer een poëtische manie: alles dient tot stof voor verzen. De Zeven sonnetten, waarin hij verhaalt hoe hij uit de vlegeljaren tot de ernst van het leven kwam, zijn doodelijk onbelangrijk. De verzen versaaien tot rijmend praten. Een realistisch tafereeltje als ‘Een oud Amsterdamsch burgwalletje’ heeft niets meer van een sonnet:

> 't Rijk dakzicht, steil-schoorsteenig, roodt en blauwt
> Op 't oud stads-stukje, en 't zwart burgwalke is zwaar,
> Bouwval'gen warbouw, vlug opgeev'lend, maar
> Vol met al 't dak- en muurtuig: luikje en bout,
> Droogrekje en raampje in bloemplank, enz.

Maar mooi Hollandsch en in zijn genre voortreffelijk is in deze afdeeling het sonnet ‘Op 't gras’.

De afdeeling Van het Leven bevat in het eerste deel verzen, die aan Kloos' schimpsonnetten doen denken. Hoonende menschenverachting en zelfverheerlijkende

trots gaan hier samen. De taal ervan is leelijk. De wereld, de menschen staan den dichter tegen. De Kunst alleen is waarachtig leven.

> Want Kunst dat's 't leven, vervolmaakt herschapen.

Zijn leven moet daarom aan de kunst toegewijd zijn. Er is wel ironie in gelegen, dat hij juist deze denkbeelden op zoo kunstlooze wijze in vers moest brengen.

> Heel 't leven, 't juichende en het klagend, wij'en
> Der Kunst, waar 't schepsel, 't sterflijke op moog' smalen,
> Maar die àl 't sterfelijk zal onsterfelijk stralen; -
> Dat is mijn werk, mijn roem, mijn staeg verblijen.[29)]

Maar zelf heeft hij gevoeld dat hij hier zeer ver was afgedwaald van zijn oorspronkelijk beeldende poëzie.

> Dit is geen Kunst; dit is wat 'k uit moet spreken
> Over mijn kunst, eer 'k mijn Kunst zelf kan maken,
> Heel 'n berg van woorden -

Heel 'n berg van woorden, waar hij overheen moest, eer zijn ontwikkeling opnieuw een doel en een eigen weg zou vinden. Deze phase, deze crisis in Verwey's ontwikkeling kunnen wij verklaren uit de vroegrijpheid van zijn talent, en de vele verwarrende invloeden die op hem werkten, twee factoren die de vorming van zijn oorspronkelijken geest belemmerden. Maar moeilijker te verklaren is, dat[28)]

ook de tusschentijdsche mislukkingen van dit overgangsstadium zijner poëzie door hem een uitgave en herdruk zijn waardig gekeurd. Hoeveel meer waardeeren wij de jaren die hij na dezen zweeg, eer hij zich opnieuw te publiceeren toevertrouwde. Nu, veertig jaar later, is dit werk alleen merkwaardig als document van de snelle en totale ontreddering eener kunst, die zoo trotsch en prachtig inzette.

Verwey's toorn in deze verzen, welke den indruk maakt van Kloos nagedaan te zijn, is niet schoon, niet dreigend noch demonisch, meer een beredeneerde verontwaardiging dan een hartstocht.[30)]

Nadat hij zijn verachting heeft gelucht voor hen die het leven ontheiligen en bezoedelen, gispt hij hen die door klagen het leven onrecht doen. Men moet het dragen en aanvaarden zooals het is. Hij beroept zich op de levenswijsheid van zijn vader, in een sonnet dat ver boven de andere uitsteekt.[31)]

> Mijn vader, die nu dood is, schreef meermalen,
> Dat al wie niet met overdank'bre handen
> Neemt wat het Leven geeft, eenmaal zou branden
> Van spijt en als een zonde in 't graf zou dalen.

In het daaraan voorafgaande sonnet getuigt hij:

> Wee, laat ons stil, doodstil als kind'ren wezen
> En vol geloof naar 't goede Leven luist'ren.

Dit is de eigenlijke kern van den cyclus, de klaarheid waartoe hij uit zoovele verwarringen komt. Een andere, menschelijker toon klinkt hier door. Vervolgens verhandelt hij over de liefde. Meestal is deze zelfzucht, en is den menschen van het liefhebben het lieve hebben het meeste waard. Maar de Liefde, dat is het hart van het Leven, en de ziel der Liefde is de Schoonheid. Wie waarlijk liefhebben, spaart het leven.

Eindelijk betoogt (met recht: betoogt!) hij dat men van het leven niet eischen kan. Het is zooals het is, het gaat zooals het wil en staat niet klaar op onze wenken.

> 't Leven is goed: wij kunnen 't niet begrijpen.[32)]

Men moet het leven leeren lijden, en inzien

> dat wie 't Leven lijdzaam dragen
> Tot loon het lachen van de Schoonheid krijgen.

Tot dit inzicht gekomen, toornt de dichter niet langer op hen die het leven verkeerd verstaan, de dwazen en de klagers. Zij zijn nog kind'ren, hij wil hen tot inzicht brengen.[33)]

> Ik ben ervoor, om hen te leeren lijden.

Zoo werd deze cyclus een kort bestek van Verwey's toenmalige levenswijsheid, en wanneer zij poëtisch niet zoo ingezonken was, zou men ze belangrijk kunnen achten. De vrees, in het laatste sonnet geuit: ‘ik hoop dat niemand dit nu kunst zal noemen’, was werkelijk ongegrond. Slechts blijft het verbazingwekkend, dat de poëzie van '80 in weinige jaren in zoo diep verval kon geraken. Het rijmkwartet durven, verkurven, lurven, gesturven[34)] is een onovertrefbaar unicum van lukraakschrijverij.

Verwey's gedachtenleven had zich langzamerhand uit de verwarringen van hoogmoed en wereldverachting een weg gebaand, maar zijn poëzie bleef nog op een dwaalspoor. Ook in de Nieuwe Gedichten is er geen spoor van zelfcritiek en inspiratie. Het is ook hier een en al laisser-aller, het dichterschap dekt de lading der verzen, de ik-cultus veroorlooft alles.

> Blijdschap, kindje dat zoo blood zijt,
> Hier 's een heer, zeit dat gij dood zijt.

In dit verward rijmend gepraat schijnt Verwey's talent te gronde te gaan, en men zou hem in dien tijd voor de poëzie geheel verloren hebben geacht, wanneer hij zich niet soms plotseling herstelde, als in het rhythmisch prachtige, fijn allegorische De Dood van een Jaar, dat bij het oudere Rouw om het Jaar niet ver achterstaat, en het plastisch, scherp geteekende Herfstavond. Dan het verrukkelijke, luchtige, aan een klein meisje opgedragen In het Bosch. Een ongehoorde onevenwichtigheid moet er in het schoonheidsgevoel van den dichter bestaan hebben, die tegelijkertijd het licht gemaniereerde, toch mooie De dood van een Jaar publiceerde èn het onbeholpen, stamelende, eigenwijs dwaze versje ‘Aan iemand, die mijn blijdschap voor dood hield, toen mijn wijsheid aan het woord was.’

In de Kinderversjes heeft Verwey op zijn wijze de Hollandsche humor weer opgevat; de poulaire, rake toon van De groote Hond en de Kleine Kat, en ook

van Koning Adelboud en De Zeven Boeven doet het goed, en maakt deze pretentielooze versjes vrij wat aantrekkelijker, en, het moge velen vreemd klinken, poëtischer dan vele van zijn zwaartillende, serieuze gedichten.

Tot deze afdeeling behoort eindelijk nog het lange, vermoeiende gedicht Bij den dood van Alberdingk Thym, hortend en stootend en vol topzware beelden. Het werd opgedragen aan F.v.d. Goes. Dit gedicht is niet anders dan een reeks metrisch afgedeelde redeneeringen, stooterige woordopstoppingen, als gedrang van een schuifelend dringende menigte die niet vooruitkomt, en stotterende woordverkortingen, alsof het vers de hik heeft.

> M'neer Alberdingk was dood. De dokter zei 't.
> Mijn moeder zei 't me aan tafel: Mietje zeit,
> Dat Alberdingk Thym dood is. D'dokter zei 't.

Verwey's preciesheid, een verstandelijke aangelegenheid, speelt hem aldoor parten; hij verlaat zich daarop liever dan op de artistieke intuïtie, die toch oneindig nauwkeuriger is, en raakt zoodoende verslaafd aan een drang om alles te zeggen, een poëtisch hopelooze overvolledigheid.

Onder die stapels woorden ligt een mooi gedicht begraven. Het verwondert ons niet, dat Verwey zeven jaren van zwijgen noodig heeft gehad om zich na de débacle zijner poëzie te herstellen en te vernieuwen. Als hij het vaste rhythme van leven, dat hij zich reeds in het gedicht over Thym's dood als ideaal stelde, heeft gevonden, wint zijn poëzie opnieuw aan kracht en schoonheid, hoewel telkens weer door de oude redeneerlust bedreigd en door het verstand in haar spontaneïteit gestremd.

Ook later is de onbevangen bekoring zijner eerste verzen er zelden meer, en soms kan men het betreuren dat de dichter ‘de eene vaste en rust'ge en veil'ge zit’ in het zadel gevonden heeft en zelden of nooit meer met lossen teugel rijdt. De bedachtzaamheid is beurtelings het bezwaar en de verdienste van Verwey's latere poëzie. Het zijn juist deze elementen van wijsheid en overleg, die Verwey behoedden voor de inzinking der andere, emotioneeler tachtigers, en hem in staat stelden ook later een leidende plaats in onze letterkunde te behouden en in De Beweging het uitgangspunt te vormen voor de nieuwere poëzie. Door zijn invloed en stimuleerende kracht beheerschte Verwey zoo niet poëtisch, dan toch als het ware theoretisch en strategisch ook het tijdvak onzer letterkunde dat op De Nieuwe Gids volgde.

Invloeden.

Verwey is in zijn eerste dichterjaren ongelooflijk ontvankelijk geweest voor de meest uiteenloopende invloeden. Dat hij als zeventienjarige de vriend en medewerker werd van Willem Kloos, heeft voor zijn poëzie en persoon jarenlang beslissende gevolgen gehad. Het heeft hem eenerzijds uit den koers gedreven, anderzijds tegen zijn eigen nuchteren aanleg als het ware beschermd en hem een élan gegeven dat hij anders wellicht nooit had bereikt. Verwey kenmerkte zich in zijn jeugd vooral door een ongemeen assimilatievermogen. Zijn talent kon zich op gelukkige wijze naar verschillende voorbeelden omzetten en varieeren. Kloos en Van Eeden wezen destijds al op het acteervermogen in Verwey. Van Eeden schreef in 1892: ‘Hij kan aannemen

de grootheid van deze en de schoonheid van die, - en meenen dat hij 't zelf is. Het is dan wel groot en schoon, het is ook Verwey, maar Verwey in een rol die hij bemint.'[35)]

Verwey was zichzelf van deze eigenaardigheid bewust. In de sonnetten, die hij onder den titel Psychologieën in De Nieuwe Gids publiceerde,[36)] sprak hij het vermoeden uit dat andere machten dan eigen wezen hem beheerschen. Hij wist hoevele invloeden hem vormden en vervormden, en hoe zijn innerlijke gecompliceerdheid hem aan telkens andere blootstelde. Hij heeft dit bewustzijn eerlijk uitgesproken, en de critiek die uit den treure de regels 'Ik ben erinn'ring van veel boeken' citeerde, deed niet ridderlijk deze als wapen tegen hem te richten. Diepgaand is de invloed van Shelley en Keats op Verwey geweest. Dr. Dekker gaf daarvan sprekende voorbeelden, wees de talrijke reminiscensies aan Hyperion in Persephone en Demeter aan, en ging den invloed van Shelley na, die vooral merkbaar is in Sproke der zee, Rouw om het jaar (Dirge for the year), De dood van een jaar (Autumn), In Memoriam patris, Doode uren, hier en daar in de reeks Van de liefde die vriendschap heet, en vooral in Cor Cordium.

Kloos had vroeger al enkele voorbeelden van deze invloeden gegeven, en Mr. Cosman veronderstelde, reeds in 1886 in de Nederlandsche Spectator, dat Perse-

phone een uitwerking zou zijn van Shelley's motief Song of Proserpina, terwijl Rouw om het Jaar hem levendig herinnerde aan Shelley's Autumn en Dirge for the year. De geliefkoosde Shelleyaansche stijlfiguur der personificatie hebben alle tachtigers op hun beurt overgenomen. Bij Verwey vindt men ze zeer vaak, personificaties van gedachten, droomen, de maanden, uren. Men vindt ze in Rouw om het jaar, Doode uren, In memoriam patris. Zijn deugden en gebreken, zijn droomen stelt hij telkens als slaven voor,[37] zijn ijdelheid als een bedrieg'lijk gast, zijn gedachten als feestgangers.

Minder bekend maar nauwelijks minder diepgaand is de invloed van Shakespeare's sonnetten, waarvan Verwey studie had gemaakt. Van Nouhuys wees in 1890 in Los en Vast alreeds vluchtig daarop, ook Dr. Dekker maakt van dezen invloed gewag. Men moet zich bij het nagaan van dergelijke invloeden natuurlijk wachten voor den onheiligen ijver der wetenschappelijkheid als van den Engelschen professor, die ongeveer elk van Coleridge's beelden uit The Ancient Mariner tot plaatsen uit zijn vroegere lectuur wist te herleiden, zoodat het gedicht tenslotte een legkaart van reminiscentiën geleek.

Er zijn echter enkele frappante parallelplaatsen.

Men vergelijke uit het 18e sonnet van Shakespeare[38]

> When in eternal lines to time thou growest:
> So long as men can breathe or eyes can see,
> So long lives this, and this gives life to thee.

met sonnet 22 in Van de Liefde die vriendschap heet:

> Mij dunkt wanneer de menschen dit boek zien,
> Waarin gij van nu aan onsterf'lijk leeft.

Men vindt dezelfde gedachte ook bij Kloos terug.

Dan de aanhef van sonnet 23 bij Shakespeare, en 18 bij Verwey:

> As an unperfect actor on the stage -
> Als een acteur, die zóó zijn rol bemint. -

Sonnet 52 bij Shakespeare en 27 bij Verwey:

> So am I as the rich whose blessed key
> Can bring him to his sweet up-locked treasure,
> The which he will not every hour survey,
> For blunting the fine point of seldom pleasure.
>
> Zooals een gierigaard zijn lieven schat
> Altijd opnieuw gaat zien en heel 't huis sluit,
> En goud en zilver stalt hij voor zich uit
> En feest zijn oog aan wat zijn kast bevat.[39]

Dan sonnet 86 bij Shakespeare en 36 bij Verwey.

> Was it the proud full sail of his great verse -
> Hoe streeft mijn vers, zwaar met gezwollen zeil -

Het belangrijkst is natuurlijk de invloed van Kloos geweest, die minder naar reminiscensies te meten valt, maar vooral in de vormende kracht moet worden gezien, die ervan op Verwey uitging.[40)]

Er zijn tevens een aantal frappante gevallen van overeenkomst, waarbij echter ook aan wisselwerking en niet altijd uitsluitend aan invloed van Kloos moet worden gedacht.

Sterk doet aan Kloos denken het slot van het gedicht Bij een Trouwmis, dat aan Witsen opgedragen werd.

> En ik, die in mijzelf dit mensch-volk ken,
> Moet lachen dat wie ééns in 't kwade viel
> Steeds schijn van goeds knoeit rond zijn ziel-zelfs kwaad.

In sonnet XXII uit Van de liefde die vriendschap heet:

> **En dan zal 'k zeggen: menschen, 't doet mij leed,**
> Dat gij niet zaagt wat velen konden zien.

In sonnet XXVI:

> Maar ik, die dit boek schiep -.

Ook de klacht van niet begrepen te worden is er als bij Kloos.

> Ik weet dat geen die later dit boek leest
> 't Begrijpt.

Een zelfde verlatenheid, als waaraan Kloos telkens uitdrukking geeft: bevreesd

Dat ik met al mijn rijkdom licht de meest
Verlaat'ne ben der menschen altegaêr. (XXIX).

Opvallend is ook de overeenkomst tusschen sonnet 40 bij Kloos en een regel uit Cor Cordium, waarbij men in het oog moet houden, dat dit sonnet in 1889 werd gepubliceerd en Cor Cordium in 1886.

Want ook ik viel uit een licht rijk van 't goede
In dit groot duister dat nu mijn licht zij. (Kloos)

Mijn onbewuste Zelf
Dat in schoon geheimenis altijd gloort
En brandt in 't duister daar het eens in viel. (Verwey)

Positief onder invloed van Kloos zijn de volgende regels geschreven: dat heel mijn kunst

Zal zijn van doode wenschen, die één keer
Dorsten te worden in deez' armen mensch.[41)]

Mijn toorn staat vast, onwank'lijk opgerezen
- Klein volk te klein om 't leelijke te haten
Met volle handjes draaft langs gracht en straten,
Handjes vol leelijks, angstig saâmgelezen.[42)]

Heb 'k niet doodstil elk mensch'lijk leed geleden.[43)]

Het is geheel en al de sfeer van Kloos, de trots en wanhoop, eenzaamheid en kunstenaarsglorie, het zijn alle eigenschappen die geheel in Kloos' poëzie passen maar die bij Verwey een geforceerden en opzettelijken indruk maken. In dat opzicht is de invloed van Kloos op Verwey in deze jaren te betreuren. Kloos zou twintig jaar vroeger of later waarschijnlijk dezelfde trotsche, menschenverachtende, wereldvreemde dichter geworden zijn. Verwey echter zou, in een anderen tijd tot ontwikkeling gekomen, aan den kunstenaarstrots, de zelfvergoding en de romantische wanhoop waarschijnlijk nooit hebben gedacht, en, voor deze invloeden gevrijwaard, wellicht eerder zichzelf zijn geworden, de planvaste, naar geestelijke ordening en levenswijsheid trachtende, op een harmonische levenskunst bedachte dichter, die hij nu eerst later werd en die zich destijds reeds in zijn studies en kritieken aankondigde.

Eindnoten:

1) In den 5en jaargang vinden wij van Verwey het gedicht In 't bosch, in den 6en de gedichtjes Neurieïng.
2) Kloos, Veertien Jaar Litt. Gesch. II, pag. 121.
3) De eenige mislukte regel uit het omvangrijke gedicht is:
   Vader Zeus wanneer die pijn in 't hoofd heeft.
4) W.G.v. Nouhuys. Studiën en kritieken (1897), pag. 46.
5) Het beeld van de woorden in hun alledaagsche plunje als soldaatjes of kruiers, komt zoowel voor bij Verwey (N. Gids 1888 II, p. 242) als bij Van Eeden (Over Woordkunst).

6) Kloos. Nieuwe Gids, Maart 1908; Nieuwere Litt. Geschiedenis, dl. III, p. 21.
7) Tideman. Een jongste generatie en De Nieuwe Gids, noot op pag. 21, geplaatst met toestemming van den heer Kloos.
8) M. Uyldert. Albert Verwey, pag. 16; ook Nieuwe Rott. Courant 13 en 15 Maart 1908.
9) Dr. K.H. de Raaf. Bijblad N.R.C., 8 Mei 1926.
10) cf. Verwey Inleiding, pag. 88.
11) cf. ook Genoten Vreugde, Lachen en Schreien.
12) Van de Liefde die vriendschap heet, XVI.
13) Over zijn kunst ook in Van de liefde die vriendschap heet XXIV, XXV, XXXVII, XXXIX, XL; tusschen vorige en volgende II, VI, van het leven I 2, 3, 6, 7, 10, V; Bij den dood van Alb. Thym.
14) Van de Liefde die vriendschap heet, XLII.
15) idem, XVIII.
16) H. Poort in Groot-Nederland, 1913, I pag. 565.
17) cf Sonnet XVI, XXII, XXVI, XXIX.
18) Van het Leven I 2, 10.
19) Van het Leven I 3.
20) Van het Leven I 7.
21) Verwey. N. Gids 1885 I pag. 81.
22) Idem pag. 83.
23) idem pag. 82.
24) cf Van de Liefde die vriendschap heet XXVIII, XXXVIII, XLII, XLIII, XLIV.
25) idem VIII, X en XI.
26) Ook Winkler Prins schreef een gedicht met dien titel.
27) cf Zeven sonnetten VI.
29) idem I, 4.
28) Van het Leven I, 2.
30) cf Van het Leven I 8, 9.
31) Van het Leven II 5.
32) Van het Leven IV, 3.
33) Van het Leven IV, 6.
34) Van het Leven IV, 1.
35) N. Gids 1892 I, pag. 301.
36) Herdrukt in Van de liefde die vriendschap heet, XVII en XVIII.
37) Van de liefde die vriendschap heet 4, 14, 28, ook in Cor Cordium.
38) Dezelfde gedachte bij Shakespeare nog in sonnet 55 en 81.
39) Het beeld van den rijkaard komt bij Verwey nog herhaaldelijk voor, in Van de liefde die vriendschap heet 29, 30, 44.
40) Ook zijn er enkele gevallen van invloed van Perk. Feeënzang doet denken aan Iris; in Cor Cordium de regel: al hun gebed dat Uw koninkrijk koom'.
41) Tusschen vorige en volgende VI.
42) Van het Leven I 9.
43) Van het Leven IV 4.

Hoofdstuk VI Frederik van Eeden

ONDER DE TACHTIGERS WAS VAN EEDEN DESTIJDS DE UITVERKORENE, de eenige dezer wereldvreemde groep schrijvers, die populair was, door velen bewonderd, de aantrekkelijkste figuur, de eenige die geen aanstoot gaf, en tevens de veelzijdigste.

Van Eeden was in die jaren een der helderste geesten van ons land. Hij was niet uitsluitend dichter en letterkundige zooals Kloos, maar zijn belangstelling en capaciteiten gingen over nog allerlei andere gebieden. Medicus was hij met een speciale belangstelling voor de nieuwe methoden des psychotherapie, een der eerste wetenschappelijke onderzoekers van het occultisme, reeds vroeg vol sociale idealen, die hij later zou trachten te verwezenlijken, een fijn natuurkenner en geestig, diepzinnig sprookjesverhaler, scherp satiricus en vlot tooneelschrijver, voortreffelijk essayist en nu en dan ook een dichter met een eigen, bijzonder geluid. Daarbij was hij een energiek werker, die in korten tijd veel en veelsoortige arbeid kon verrichten. In 1886 was hij als medicus gepromoveerd op een studie over Kunstmatige voeding bij tuberculose. In 1887 richtte hij met Van Renterghem de psychotherapeutische kliniek te Amsterdam op. Ook in de eerste jaargangen van De Nieuwe Gids vinden wij den medicus Van Eeden met studies over suggestie en hypnose, steunende op de onderzoekingen van Dr. Liébault van Nancy. Hun wetenschappelijke, oriënteerende beteekenis daargelaten, zijn zij reeds belangrijk als voorbeelden van goed, helder en beeldend geschreven verhandelingen. Van Eeden was een prozaïst, even nauwkeurig als Kloos, even klaar als Verwey, maar boeiender en geestiger dan beiden. Of hij over hypnose schreef of over de verzen van Gorter of over sociale evolutie, zijn proza was altijd een lust om te lezen, klaar, overzichtelijk, logisch opgebouwd, overtuigend en vol verrassende wendingen en oorspronkelijke beelden. Hij is een der geestigste essayisten die ooit in onze taal geschreven hebben, met een snelle fantaisie, een gevatte vindingrijkheid, een speelsch en doeltreffend vernuft. Het proza zijner Studiën, waarvan onze hedendaagsche essayisten nog heel wat zouden kunnen leeren, neemt in Van Eeden's oeuvre een eereplaats in. Al vóór De Nieuwe Gids werd opgericht, had Van Eeden als schrijver van zich doen spreken. Tusschen 1882 en 1885 publiceerde hij een viertal kleine blijspelen: Het rijk der wijzen, Het sonnet, Frans Hals, en Het poortje, die, hoewel niet zoo belangrijk, toch om de fonkelende geestigheid ervan nog altijd interessant zijn.

In De Spectator en Nederland verschenen zijn eerste verzen.

In 1885 kwamen zijn Grasprietjes uit, waarmede hij, scherp en geestig zonder boosaardig te worden, aan de campagne tegen de oudere generatie deelnam. De Grasprietjes van Cornelis Paradijs, liederen op gebied van deugd, godsvrucht en vaderland, zijn parodieën op de huiselijke poëzie en werden aangeboden naast de talrijke korenbloemen, boschviolen, wilde halmen en andere ruikers uit die jaren. Zij bevatten een tuiltje poëzie voor het huisgezin, versche lauwerblaadjes voor Nederland's dichthelden, een hulde aan onzen geestelijken stand; Tollens wordt vereerd met een lofzang van twaalfhonderd verzen, waarvan de eerste twaalf voldoende werden geacht om er de overige overeenkomstig bij te denken.

De bundel van den oud-makelaar in granen is voorzien van een open brief aan den schrijver door P.A. Saaye Azn. en een voorrede van Sebastiaan Slaap. De parodieën zijn voortreffelijk. Het kan ons alleen verwonderen dat Van Eeden later verzen heeft geschreven, met name in Van de passielooze lelie, die van het werk van Cornelis Paradijs maar nauwelijks te onderscheiden zijn.

Van Eeden's medewerking aan De Nieuwe Gids is voor het prestige der nieuwe, jonge literatuur van het grootste belang geweest. Hij vormde een schakel tusschen de ongenaakbare individualisten en een publiek, dat zich slechts schoorvoetend voor de nieuwe kunst liet winnen. Zijn Kleine Johannes veroverde de lezers stormenderhand. Voorloopig toonde men zich tegenover De Nieuwe Gids nog weinig toeschietelijk en verbaasde zich eer Van Eeden in zulk gezelschap te vinden.[1)] Maar het regelmatig verschijnen zijner studies in dit tijdschrift, samen met de Kleine Johannes, Don Torribio, Ellen en andere verzen, hield bij voortduring de aandacht op De Nieuwe Gids gevestigd.[2)]

Van Eeden was de eenige onder de tachtigers, die zich nadrukkelijk moeite gaf tot voorlichten, toelichten, tot een letterkundige en artistieke paedagogie, want hij bezat de gaven van een voortreffelijk docent en nam met een soms ironisch maar welwillend geduld de ondankbare taak op zich voor alle bêtes-noires van het toenmalig publiek te pleiten: de impressionistische schilderkunst, de verzen

van Gorter, de hypnose. Nog heden zijn zijn studies overtuigend en instructief. Met sommige der oudere letterkundigen had Van Eeden contact. Hij correspondeerde met Multatuli naar aanleiding van zijn Rijk der Wijzen. In 1886 bezocht bij hem in Ingelheim.[3] Huet bezocht hij in Parijs. Van Vloten was zijn schoonvader. Zelf schreef hij over zijn verhouding tot de ouderen:

'In mijn Nederlandsche letterkunde komen Huet en Dekker vooraan - daarna volgt een zeer langen tijd niets, - dan komen Geel, Potgieter, Vosmaer, Van Vloten - weder een tijd niets - daarna Hildebrand, Kneppelhout.'[4]

Van Eeden als Tachtiger.

Zeer merkwaardig is Van Eeden's verhouding tot de andere Nieuwe Gidsers. Men heeft meermalen beweerd en zelfs is de stelling op een promotie verdedigd, dat de jonge Van Eeden eigenlijk geen tachtiger was. Men grondt dat dan hierop, dat reeds zijn vroegste werk en ook zijn eerste bijdrage aan De Nieuwe Gids: De Kleine Johannes, niet uitging van het Nieuwe Gidsbeginsel dat de kunst er is om de kunst, maar onmiddellijk een ethische bedoeling inhield. Op zichzelf valt dit niet te loochenen. Maar tegenover deze principieele beschouwing kan men de feitelijke omstandigheden stellen dat Van Eeden acht jaren lang een der voornaamste leiders van De Nieuwe Gids is geweest, met kracht deelnam aan het offensief der jonge beweging en in zijn werk ook de gemeenschappelijke kenmerken der tachtigers vertoont, de schoonheidsvreugde, het zintuigelijk genieten, de vereering der groote Engelsche dichters en eindelijk, onder invloed van Kloos vooral, de gevoelens van trots en eenzaamheid. Dr. G. Kalff Jr. heeft zelfs zonder meer aan zijn boek over Van Eeden den ondertitel Psychologie van den tachtiger gegeven. En inderdaad geldt van Van Eeden in even sterke mate als van Gorter, dat hij alle sociale neigingen ten spijt, zijn leven lang een individualist pur sang is gebleven. Van Eeden is een zeer gecompliceerde persoonlijkheid, die op honderd gevarieerde en soms schijnbaar tegenstrijdige wijzen zijn wezen heeft uitgedrukt, het wezen van een romantisch dichter en denker en, in zijn besten vorm, heroïschen eenling met een profetischen inslag. Kalff ziet Van Eeden als een figuur met dubbelen aanleg: 'Kritisch, sarkastisch verstand met natuurwetenschappelijke scholing naast sentimenteel, mijmerend gevoel met neiging tot sentimentaliteit en natuur. Zijn dualisme maakt idealisme tot levensvoorwaarde.'[5] Op welke wijze zich dit idealisme in zijn werk en zijn daden voordoet, is volgens Kalff bepaald door de omstandigheid dat Van Eeden in sterke mate behept is met 't Godmensch-complex.[6] Zoodoende kon hij in zijn tachtigertijd met Kloos de houding van den dichtergod aannemen, en later die van sociaal profeet. Ondanks zijn diep sociaal gevoel en zijn profetisch idealisme was Van Eeden destijds, eer dan Verwey, aan de individualistische dichtertrots verwant. Dat men deze in zijn oude verzen telkens aantreft, is niet uitsluitend aan den invloed van Kloos toe te schrijven. Ook later is Van Eeden de door zichzelf, door geen leer of programma, bepaalde individualist gebleven, nooit socialist, altijd een uiterst persoonlijk idealist, en eerst door zijn overgang tot het Katholicisme heeft hij van dit individualisme formeel en principieel afstand gedaan, maar men kan betwijfelen of deze stap, hoezeer uit behoefte en overtuiging gedaan, aan zijn diepste wezen beantwoordt. Van Eeden, die ontwijfelbaar door een diepe gemeenschapsliefde is bezield geweest, heeft even

zeker en vooral in zijn jonge jaren, de verachting van den kunstenaar voor de menigte gevoeld en in zichzelf den tweestrijd ondervonden van den artist en den socialen mensch. De afkeer van het banale in het denken en doen der massa heeft Van Eeden echter ook toen nooit er toe gebracht zich daadwerkelijk van haar af te keeren. In 1890 besprak hij in een artikel Decadenten, over J. Laforgue, L. Dujardin en M. Barrès, de wereldverachting en de culte du moi, naar aanleiding van Barrès' ‘Sous l'oeil des barbares’ en ‘Un homme libre’. Met een ongeloovige ironie bespreekt hij deze leer der afzondering, deze pose van ijdel toeschouwer eener ijdele wereld, en noemt haar spel, geen ernst, affectatie, geen levensbeschouwing, hypothese, geen werkelijkheid. Maar in zichzelf kende hij niettemin ook de tegenstelling van den hautainen artist en den socialen ethicus. ‘Erger dan tirannie, dan onrecht, bloedstorting, oorlog, slavernij hun voorgangers griefde, grieft den poëet, den fijn georganiseerde van onze dagen, de afschuwelijke banaliteit, de walgelijke burgerlijkheid der groote menigte. Dit is zoo sterk dat hij het goede niet anders kan voelen dan in hoogheid en trots, het mooie niet dan in verfijning, in distinctie, in zelfzuchtig, koel, rein individualsme.’

Hier hooren wij den echten tachtiger, het zelfbewustzijn, de eigenliefde en de zelfverheerlijking. ‘Zoo de artist de menschen bekijkt, doet hij het met een koelen blik van haat, ongevoelig voor hun slechtheid en leelijkheid, gevoelens van mooi makend uit al het sterke, het geweldige, ook het geweldig leelijke of het geweldig walgelijke - mooi vinden moet hij, daar is hij artist voor. En zoo vindt hij zichzelven mooi en al het niet-banale, het excessieve, het verfijnde tot het uiterste.’ Daar, waar hij de menschheid ‘waarachtig geen dankbaar voorwerp voor onze hartstocht’ noemt, is hij door en door tachtiger, maar er is ook voortdurend in hem een kracht werkzaam, die hem weer tot de menschen brengt, en deze verwijderde hem, scheidde hem tenslotte van de anderen. In hetzelfde stuk, Over humaniteit (1891), waarin hij met moeite zijn afkeer van de menigte bedwingt, erkent hij de ‘tegelijk intuïtieve en logische noodzakelijkheid zijner menschenliefde.’[7] Het was deze humanistische tendenz, welke in de oogen der andere tachtigers aan zijn werk een zekere opzettelijkheid gaf en zijn kunst schade deed. De laatste bladzijden van De Kleine Johannes konden reeds destijds zijn vrienden niet waardeeren. Zij beschouwden het boek geëindigd met het heengaan van den Dood, toen Johannes achterbleef bij het bed van zijn vader. De verschijning der gestalte over zee was volgens hen een overbodige en ongewenschte toevoeging. Dat deze verschijning sprak in bijbeltaal was een nieuw element, en zij ontdekten een Van Eeden, ‘die een ideaal van verhevenheid in zich had, dat niet door de bewegingen van een verheven ziel, maar door de gevoeligheid voor een zekere orde van verheven woorden werd ingegeven. Dat was wat zij niet konden goedkeuren.’[8] Hiermede was reeds een verschil tusschen Van Eeden en de overige tachtigers merkbaar geworden. Dezen stelden zich de kunst zelf uitsluitend als doel, Van Eeden wees door zijn kunst op een ideaal dat hem nog liever was dan die kunst. Hem was het bovenal om de menschen en hun zedelijk heil te doen, en in dat opzicht voelde hij zich als kunstenaar geroepen een zending te vervullen. Zijn (vage!) definitie van kunst had een geheel anderen toon dan die van Kloos. ‘Kunst is al wat een mensch maakt uit liefde voor wat hij voelt.’[9] Van Eeden was de eerste die het accent van het kunstenaarschap weer op het menschelijke legde, en de scheiding van kunstenaar en mensch niet handhaafde. Hij beschouwde - en de individualistische hoogmoed keert hier eenigszins gevarieerd weer terug, - kunstenaars als ‘eenvoudig beter menschen dan anderen.’[10] De uitverkorenheid van den kunstenaar is er dus nog, zij het in humanistische vermomming. Ook in Van Eeden komt het niet op dat de kunstenaar een mensch is als alle anderen, even dwaas en slecht, kleinmoedig en goed, ijdel en soms banaal, soms ook groot, tragisch en verheven, en slechts onderscheiden door het subtiel vermogen aan zijn menschelijk beleven een blijvenden vorm te geven. Maar een verschil met de andere tachtigers was, dat het mooie hem minder aanging dan het goede. In zijn studie over Multatuli, in 1887, schijnt hij nog geheel de Nieuwe-Gidsbeginselen toegedaan. Hij betreurt het dat Douwes Dekker zijn kunstenaarschap, datgene wat hem het allermeest waard moest zijn, zijn Fancy, zoo dikwijls verloochende. De dienst aan haar gold voor het hoogste. ‘Zie, er zijn dingen die ik mooi en dingen die ik goed vind. Beide sensaties zijn genot, - maar ik vind iets liever mooi dan goed. En wie iets moois maakt, lijkt mij meer artist dan wie iets goeds maakt’. In 1890 voegde hij er in een noot bij, dat daarmede goed literair werk was bedoeld. In zijn studie over Een onzedelijk boek, in 1888, waar hij weliswaar aan de zijde der artisten staat, komt zijn meer ethische gezindheid

dan al sterker uit. Het is echter nog meer een questie van smaak dan van principe; Van Eeden noemt ‘Een liefde’ niet onzedelijk, maar niet naar zijn smaak. Verwey had het met den moed van den artist onzedelijk en toch goed genoemd. Van Eeden, die het als artist waardeerde, kon zich zijn waardeering niet verantwoorden als hij het onzedelijk noemde, en moest, wat hem erin tegenstond, voorzichtig afwijzen, als met zijn smaak niet overeen te brengen. Hij meende dat men in het duistere der ziel niet wroeten moest.

In wat Van Eeden na het verschijnen van Van Deyssel's Kleine Republiek schreef, maar uit persoonlijke gevoelens eerst in 1902 tijdens de groote polemiek over Woordkunst publiceerde, blijkt nog duidelijker de strijd, dien hij destijds in zich voerde, tusschen den artist en den socialen, ethischen mensch.

‘Neen, ik houd niet van literatuur, ik houd volstrekt niet van literatuur, ik houd niet van kunst, ik houd niet van poëzie, maar ik houd van menschen. - Ik heb kunst niet lief om kunst, maar om den mensch die haar gemaakt heeft.’ Een

minnaar van het woord, een minnaar van zijn eigen lippen noemt hij van Deyssel. Om uiterlijke schoonheid is het den artist te doen. ‘Gij hebt uw goddelijke ziel tot slaaf verkocht aan uw oogen, uw ooren, uw mond, uw neus, uw huid! - Gij zijt een wangedrocht van gigantisch voelen, waggelend op de nietigheid van uw moreele kracht - uw ziel zit in uw huid, uw zintuigen zijn naar binnen gegroeid - Wat weet gij van goed of kwaad, van waar of onwaar, van recht of onrecht. van rein of onrein? Uw emoties zijn uw lieve goden, gij zoudt ze voeden met het bloed uwer moeder. Wat weet gij van het eeuwig goede? - dit is u waan en conventie.’

Goedheid en recht zijn voor Van Deyssel niet anders dan dorre, onwezenlijke dingen. Zijn schoonheid is de gruwelijke pracht van een gorgonenhoofd, Van Eeden veracht het. Maar dan komt tegelijk nog een andere afkeer op, die van kleingeestigheid en burgerlijkheid, welke hij haat zoo hevig als hij de menschheid liefheeft, en op die oogenblikken heeft hij Van Deyssel als den delicaten, aristocratischen artist lief. Want het was immers juist Van Eeden, die in Johannes Viator onze Hollandsche burgerlijkheid onnavolgbaar kenschetste: ‘Onze hel, onze hel is een novembermiddag om drie uur, in een burgerstadsachterkamer, die uitziet op een klein tuintje met twee in stroo gepakte stamrozen en een leeg kippenhok, - en binnen witte gordijnen en een glimmende tafel en beeldjes op den schoorsteen - en een lucht naar gekookte kool en een vergulde pendule, die een man komt nazien.’

Op den duur heeft, al mag men niet met Frans Coenen aannemen dat Van Eeden als kunstenaar slechts een korten bloei heeft gekend, de ethicus en moralist, de profetische wereldhervormer en utopist in hem den artist met zijn zeldzaam onbevangen fantaisie en zijn helderen, spottenden geest zoo niet verdrongen, dan toch meer en meer in den weg gezeten. Opzet, bedoeling, propaganda en prediking zijn de factoren geweest die de harmonie van zijn later werk dikwijls benadeelden. De loutere artist van De Kleine Johannes, van een aantal tafereelen uit De Broeders is er later te zelden meer in zijn werk, en toch is deze ontegenzeggelijk grooter dan de soms wat zoetsappige apostel der menschelijke goedheid. Kloos had de vraag naar de ethische beteekenis van den dichter beantwoord met de bewering dat de uitdrukking: een goed mensch, uit de taal moest worden geschrapt. Van Eeden stelde een goed mensch en een goed dichter gelijk, een opvatting van het dichterschap, die in den grond nog hoogmoediger was dan Kloos' artistieke zelfbewustzijn. De dichter zou een mensch zijn in den hoogsten zin, ‘the highest type of mankind’ (Anna Kingsford), ‘der einzig wahre Mensch’ (Schiller). Maar ook dit is een eenzijdige opvatting. Als Shelley niet een prachtig, nobel mensch was geweest, zou er in zijn poëzie nooit die hemelsche luciditeit zijn geweest, maar als Villon, Rimbaud, Verlaine niet door de giftigste moerassen van het leven waren gegaan, zou er nooit de duister gloeiende pracht hunner verzen zijn geweest, hadden er nooit fleurs du mal gebloeid.

Er hebben dichters geleefd, die roués waren, en eer het tegendeel van Van Eeden's goeden mensch. In de qualificatie van den goeden mensch ligt een verschraling, verbloeming en miskenning van het waarachtig menschelijke wezen, dat nooit naar de formeele en altijd onzekere maatstaven van goed en slecht gemeten kan worden, maar alleen aan zijn intensiteit, zijn vitaliteit, de mate waarin hij met alle ingeboren krachten mensch is geweest. Men kan zeggen van dichters niet alleen, maar van alle scheppende menschen, van allen die uit hun leven iets eigens, ‘nie dagewesenes’ maken, dat zij zijn begenadigd met de dubbele demonie des levens, engel en duivel. Nooit kan men een dichter als zoodanig een goed (of een slecht) mensch noemen;

die maatstaf geldt elders, wanneer een dergelijk dualisme al ooit gelden kan. De grootheid in het menschzijn van alle hartstochtelijke profeten, van Socrates, Jezus, Dante, Shakespeare, Luther, Rembrandt, Napoleon, Lenin of Dostojewsky, is verder geweest dan goed en kwaad. Verwey heeft deze opvatting reeds in den aanvang der beweging van '80 uitgesproken: ‘Essentieel is de waardeering van een groot mensch en een groot dichter gelijk. Deze wil beoordeeld worden naar den rijkdom zijner passies en hun harmonische verschijning in dicht; gene naar dien zelfden rijkdom en hun volvoeren van geluk in het leven. Een dichter wordt niet in de eerste plaats naar zijn onderwerpen beoordeeld, zoo ook een mensch niet in de eerste plaats naar de soort zijner ideeën. Rijkdom van passie en het juiste gebruik ervan - tot het schrijven van poëzie en het zoeken van levensgeluk - naar deze beide worden mensch en

dichter gevonnisd. Wie de grootheid van menschen naar andere dingen wil beoordeelen, doet dwaas.'[11] Van Eeden's dichterideaal der apostolische goedheid doet daarnaast wat armelijk en minder waarachtig menschelijk aan, en even steriel als Kloos' bovenmenschelijke dichterglorie. In het beste zijner kunst was echter het menschelijk medegevoel een nieuw en voor onze al te individualistische en woordkunstige literatuur bevruchtend element.

Daarin stond Van Eeden den vereerden meester der tachtigers, Shelley veel nader dan de anderen. Ook Van Eeden had 'a passion for reforming the world.' Van Eeden zag in dat zijn medestanders niet den geheelen Shelley kenden:

'De tachtigers vergaten toen zij enkele goede dingen van Shelley overnamen, wat bij hem hoofdzaak is geweest, n.l. zijn ethische beteekenis. Hij is de leidsman geworden van Kloos en Verwey, doordat hij was een groot dichter. Maar Shelley was vnl. een groot en goed mensch, een die direct opkwam voor het verdrukte volk van Ierland, en in het begin van de 19e eeuw de anarchistische ideeën in den goeden zin het sterkst vertegenwoordigde. Hij was door en door een maatschappijmensch in zijn streven.'[12] Van Eeden was aan Shelley zeer verwant. Zijn actief deelnemen aan de spoorwegstaking van 1903 was evenmin als Shelley's optreden in Ierland, de daad van een politiek agitator, maar een eerste stap naar de gedroomde eeuw van vrijheid en geluk. Evenals Shelley was Van Eeden noch practisch noch diplomatisch, en waren ook zijn vruchtbaarste daden zijn geschreven werk. Van Eeden kende en bewonderde ook datgene van Shelley's werk waarnaar de andere tachtigers minder omzagen. Prometheus Unbound kende hij blijkens zijn artikel Aan den tsaar aller Russen (1890), waar hij dezen waarschuwt zich ervoor te hoeden dat men zal juichen over zijn val, als de ontboeide Prometheus over den door Demogorgon neergeworpen Zeus. Dit artikel, een ernstig manifest der humaniteit, kondigt de Russische tafereelen uit De Broeders aan, en er blijkt studie uit van de Siberische ballingschappen.

Het meest van alle tachtigers was Van Eeden romanticus, niet in de eerste plaats om zijn utopieën, maar ook en vooral in den eigenaardig Duitschen, schwärmerischen zin van het woord. Zelf kwam hij daar recht voor uit. In een zijner brieven[13] deelt hij mede, hoe hij vertrouwd is met het 'Novalis-Hoffmann-Schumann gevoel. Het is van wondertuinen, berglandschappen en oude steden, van feeën en nixen, van Waldeslichtungen, beekjes, nachtegalen en lente, van verliefde kinderen, sehnsüchtige knapen, Grübelei, Heimweh en Wanderlust. En de sentimentaliteit, getemperd door een droge, naïeve geestigheid en Märchen-Schauer. Het is onbeschrijfelijk maar zoet en diep-gevoelig. Het is ook in Goethe en in het tweede deel van Schumann's Faust. Totaal niet te verklaren aan wie 't niet voelt.' Deze lichte, liefelijke romantiek is er voortdurend in het eerste deel van De Kleine Johannes, dat een Duitsch boek had kunnen zijn. Zij is er ook, maar zeldzamer, hier en daar in zijn poëzie.

Zijn Verzen.

Bij een beschouwing over Van Eeden is het niet de dankbaarste taak over zijn poëzie te schrijven. Men gaat de zwakke plekken in het werk van een grooten schrijver liever voorbij. Het zou beter loonen te verhandelen over den diepzinnigen droomer der symbolische verhalen, den geestigen en vernuftigen essayist, en den dramaturg;

of van den vroolijken, jongen Van Eeden, die zonder luidruchtigheid, zoo raak en niet eens boosaardig zijn tijdgenooten ringelooren kon, als bijv. in dat kostelijk ironisch stukje over de gedichten van Florentijn.[14] Men moet echter onherroepelijk erkennen, dat Van Eeden als lyrisch dichter zelden anders dan zwakke verzen heeft geschreven. In zijn lyriek is de weeke sentimentaliteit, zijn de vage stemmingen die hij in zijn overig werk meestal in bedwang heeft, hem de baas en zijn lied glijdt weg op de vage melodie van zijn meestal vrouwelijke of zelfs glijdende rijmen. De slappe, merglooze plastiek kan de weifelende verzen niet ophouden.

Het is bijna altijd zwak werk, en vaak bijna gemaniereerd, met een onhandige, als aangeleerde bevalligheid. Eerst in later tijd heeft Van Eeden een enkele maal pure, tot op de ziel vereenvoudigde poëzie geschreven, als het prachtige Toen ons kindje glimlachte (1909).

Van Eeden beschouwde evenals de andere tachtigers de poëzie als de hoogste en subtielste der kunsten. ‘Ik zeg dat ik hem, die één mooi vers maakt, gelukkiger reken dan den schrijver van een boekenplank vol mooie prozawerken.’[15]

Maar het is of hem bij het schrijven zijner eigen poëzie iets belemmert, een ver-

standelijke factor die de onbevangenheid zijner gedichten verstoort en er de schoonheid telkens van te niet doet. Een voorbeeld daarvan vindt men in het gedicht De regen. Het begin boeit onmiddellijk

> Voor 't oud buitenhuis zat ik rustig
> In d'open glasdeuren, op grauwsteenen kozijn.

Dat zijn fijn beeldende regels, die iets te zien geven. Maar nu vernemen wij wat hij zoo zittend overdenkt en daar ontbreekt het beeldende geheel:

> binnen wist ik lieve vrienden lustig,
> en der Liefste alles wijdende presentie.

Het rijm is gedwongen, maar erger is het dat deze overdenking niets zegt. Had hij de liefste in een fijn suggestieven regel geteekend, zooals haar rondgaan tusschen de dingen aan alles iets van haar bekoorlijke aanwezigheid meedeelt, dan ware het vers poëzie gebleven. Maar nu zien wij in plaats van haar stille gestalte een abstractie door het huis gaan: haar alles wijdende presentie. Dit abstracte gaat nu ook over in de beschrijvende regels die volgen.

> Over 't glooiend grasvlak tot des wouds rand
> zag ik heet-koele morgenzomerschijn,
> en de vruchtboomen in den zonnebrand.
> Duiven tripten om mijn voete'in 't zand.

De opzet dezer regels is abstract. Want morgenzomerschijn en zonnebrand zijn geen waarnemingen maar denkbeelden, dat ziet men niet; alleen de laatste regel is weer plastisch. Al wat er dan verder nog volgt, is door die abstracte vormgeving bedorven. Er valt regen, maar de suggestie daarvan wordt niet gegeven, doch weer door overdenkingen bemiddeld. Hoe met dien regen de muziek van Bach, die uit het huis komt, samengaat en samenstemt, ook dat wordt geen werkelijkheid in het vers, maar het blijft mededeeling.

Gorter heeft eens een dergelijk motief in vers gebracht door enkele, suggestieve regels

> zooals wanneer, midden in regenbuien,
> een vrouw op zachten morgen de geluiden
> open speelt op klinkende piano.

Oneindig inniger en werkelijker is dat in zijn eenvoudige en onmiddellijke verbeelding. Van Eeden's gedicht is langs den omslachtigen weg der abstractie geschreven en daardoor geen poëzie geworden. Hinderlijk, want onoprecht, klinken ook de met voorkeur door Van Eeden gebruikte vreemde woorden: des Algoeden intentie, des vallenden waters wondere clementie, geluidenstroom van rustlooze devotie, blinkend feest en hoogtij van emotie. Dit gebruik van vreemde woorden heeft Van Eeden misschien van Gorter overgenomen, maar ook bij deze, met zijn tienmaal fijner plastische intuïtie, was het al een gewaagd en meermalen falend spel.

De analyse van een willekeurig gedicht van Van Eeden levert onvermijdelijk teleurstellingen op, omdat hij het dichtend vermogen, dat hem toch al niet overvloedig was gegeven, op verkeerde wijze gebruikte en de inmenging van zijn verstand te zeer erbij toeliet. Zijn poëzie heeft daar zeer onder geleden.

Van Eeden heeft in 1928 een aantal jeugdverzen, meerendeels voordien nooit gepubliceerd, in een bundel verzameld, samen met verzen uit zijn ‘tweede jeugd.’ Het zijn de verzen van een beginneling die de beproefde genres beoefent. Er zijn gedichten bij die aan het bundeltje van Cornelis Paradijs konden worden toegevoegd, andere zijn geslaagd in het genre van Beets. Ook zijn er verzen in klassieke maten, zelfs een brief in hexameters aan een leermeester. Er zijn sonnetten die aan Perk herinneren, natuurschildering gevolgd door bespiegeling. Maar hoe onbeduidend de meeste dezer verzen ook zijn, zij zijn voor de kennis van Van Eeden typeerend. Alle kenmerken van zijn later werk zijn hier reeds waar te nemen. Er is het natuurgevoel, de liefde voor het zuivere, ongerepte natuurleven. In den ‘geest des lichts’ kunnen wij zelfs reeds een voorlooper zien van Windekind. In vele verzen is er ook reeds het contrast van ideaal en werkelijkheid, dat bijna al Van Eeden's werk beheerscht. In het dramatisch fragment Winfried is er de apostelfiguur, die overal in Van Eeden's werk terugkeert, de profetische idealist, die in een harde wereld zijn zending van liefde en vertroosting zoekt te vervullen. De satiricus Van Eeden kondigt zich aan in verzen als Vondel's standbeeld, en Het domme knaapje, waarin de geestelijke armoede en onwaarachtigheid van het studentenleven aan de kaak gesteld wordt.

Wij vinden ook motieven, die in De Kleine Johannes zullen terugkeeren: het bal als een kermis der ijdelheid geteekend, een groep ordinaire dagjesmenschen in een bosch, de collegezaal met een zieke als proefexemplaar, een beeld der nuchtere, harde wetenschap. Van Eeden's spot is altijd met spijt vermengd en dat geeft er een diepere beteekenis aan. De contrastwerkingen zijn in deze jeugdverzen nog te kras, en daardoor onbeholpen, maar de eenheid van visie pleit al voor het eigen karakter van den dichter. In Het vrouwtje van Halberstadt is de tegenstelling van zakelijke wetenschap en arm menschelijk lijden schrijnend en tragisch.

In 1898 bracht Van Eeden een klein aantal verzen bijeen in den bundel Enkele Verzen. Later werden deze, met uitzondering van Deuntje, opgenomen in Van de passielooze lelie (1901). Het zijn verzen, die eerder in De Nieuwe Gids verschenen en eenige uit vroeger en later tijd, met elkander niet meer dan eenentwintig. Men zou dus kunnen meenen dat deze verzen een zeer critische keuze vertegenwoordigen, maar toch is er nog veel zwaks en onbelangrijks bij en konden bijv. het eenige vers met jaarteekening 1882 en het eenige van 1883 zonder verlies vervallen zijn.

Het zijn niet meer dan de titel aanduidt: enkele verzen. Met elkaar vormen zij geen eenheid, geen bundel. De bundel zelf is niets meer dan de verzen afzonderlijk, stelt niet het karakter van den dichter voor ons samen. De verzen drukken zeer verschillende stemmingen uit van een dichter, die zijn vorm nog niet gevonden heeft. Als bijdrage tot de kennis van den mensch heeft dit boekje slechts beperkte waarde.

Het gedicht De waterlelie (1880) is het eerste teeken van Van Eeden's symbool, dat later de titel van een bundel en het vignet van al zijn werken werd, de lotos der oude Egyptenaren, het symbool der stille blanke volkomenheid, opgekomen uit den donkeren, zwarten vijvergrond, het licht zoekend en in den stillen middag blank en rustig ontplooid: een witte gedachte van volmaakt geluk.

In enkele der oudste verzen is de invloed van Perk merkbaar. Lente (1882) doet denken aan Perk's Zij sluimert.

Bekend werd het vers Avond in de stad (1884), dat een stemming tusschen waken en droomen weergeeft, die hier en daar, ongeacht de hiaten in de plastiek, wel fijn is verbeeld; vooral het zwarte figuurtje van het katje, dat telkens door een onverwachte beweging het verzinken in den droom tegenhoudt, is goed getroffen. Het gedicht De Noordenwind verraadt in Van Eeden's werk het sterkst den invloed van Kloos. In deze trotsche bevrijding, deze koude onaandoenlijkheid voor de wereld, dit hooghartig ontstijgen, ‘zingend rijzen in den kouden nacht’ herkennen wij ternauwernood den beminnelijken Van Eeden, die in dezen zelfden tijd (1885) De Kleine Johannes schreef. De verzen Schemering in het woud, Na zonsondergang aan zee en De eigen uitvaart, alle van 1885 en 1886, vertoonen, voorzoover daarvan bij zoo weinig gegevens over een niet zeer beperkt tijdvak sprake mag zijn, iets als een phase in de ontwikkeling van den dichter. Er is in deze gedichten een gelijksoortige stemming; het blijkt dat Van Eeden's gedachten meer en meer uitgaan naar den dood. Er is een dergelijk doodsverlangen in deze poëzie als in de Doodsliedjes van Kloos. Het is een wegdrijven uit het leven, er stijgt een schemering, een doffe duisternis komt opdringen, er zingen verre stemmen. De dichter verwacht den dood, zonder vrees: ‘ik wacht u - kom.’ Ook in Ellen keert dit doodsverlangen nog eens terug, dat echter meer een melancholische metaphoor dan een reëel gevoel beteekent. Bepaalde stemmingen worden door den dichter overdrachtelijk op de wijze van doodsverlangen voorgesteld. Zelf schreef Van Eeden in een zijner brieven:

‘Dit alleen kunnen wij menschen begrijpen, dat doodzijn dat is, wat wij het minst van alle dingen verlangen moeten.’[16)]

Het is jammer dat ook deze verzen zoo zwak zijn. Waarschijnlijk zouden zij reeds lang zijn vergeten, wanneer niet Van Eeden ze had geschreven. Ook de rhetorica is hij niet ontgaan, wat voor een dichter van tachtig wel een van de hoofdzonden beteekent: ‘**Moeder aarde** ligt alom, doodsch en stom’; elders is er sprake van de zee als het groote zonnegraf. Daarnaast is er een voor dien tijd nieuwe rhetoriek, een stereotypeering van phantaisieën zooals ze o.a. door Verwey het eerst geschreven werden, in:

> Starre lach der doode maan, staart mij aan.

In het vers Na zonsondergang aan zee is een stemming van doodsvrees voor de

‘vaalgewiekte naderschrijdende oneindigheid.’

Van Eeden's voornaamste bijdrage tot de poëzie van De Nieuwe Gids was in de eerste jaren het lange gedicht Finis, later De eigen uitvaart genoemd, geschreven in de technisch ingewikkelde stanza ab cb d d c. Van Eeden's technisch kunnen is hier sterk toegenomen. Het gedicht bevat tal van Shelleyaansche personificaties. Het richten van de gedachten tot de geliefde als een stoet afgezanten vindt men ook aan het slot van Epipsychidion; het is een in de hoofsche poëzie der Provençaalsche troubadours veel voorkomende stijlfiguur, die men ook in Dante's Vita Nuova aantreft.

Ook bij Van Eeden is hier en daar de directe invloed van Shelley aan te wijzen. Dr. Dekker toonde deze aan in De Noordenwind, De eigen uitvaart en Ellen, terwijl Shelley's ideeënwereld hem van invloed bleek op De broederveete.

Een aan Verwey verwante toon hoort men in:

> Slepende melodieën, komt tot mij!
> Gij waart mij d'allertrouwste van die velen -
> Gij moet mij dragen - dragen met elkaar
> In uw zachte armen.

Van Eeden's De eigen uitvaart moet in den kring van De Nieuwe Gids destijds een poëtische gebeurtenis geweest zijn, zooals het Boek van kind en God of Cor Cordium er een was.

Het is een breed verbeeld afscheid van de wereld, van de kleuren, de geluiden en het licht, van al het bonte verrukkende spel op aarde. Al de gestalten zijner droomen en melodieën, lieflijke en bittere herinneringen en ook der ongeboren gedachten komen zich nog eens verzamelen om hun goeden Koning. Ook hier is er de trotsche, vorstelijke voorstelling der Ikheid in zijn zwijgende majesteit, zooals die bij Kloos en Verwey voorkomt. Een langzame, plechtige stoet vergezelt den dichter op zijn laatsten gang. Zij heft hem omhoog, om hem met een blik van liefde zijn heelal nog eenmaal te doen overzien:

> ‘mijn zon, mijn licht, mijn bloemen, al mijn schatten’.

Zij dragen de toortsen aan, zij staan allen om hem heen, de vlammen rijzen en zijn ziel deinst in het laatste licht vóór den eindeloozen nacht. Er is climax in het rhythme en de plastiek van het gedicht, en men moet erkennen dat er naar het voorbeeld van Shelley in onze taal geen ander gedicht bestaat met een zoo grootsch opgezette allegorie. Het doet denken aan het grandiose vikingereinde van Koning Harold op het brandende schip, zijn laatste glorie lichtend over de duistere zee in den nacht, zooals Van Eeden dat later beschreef aan het slot van Lioba.

Van 1888 is het zeer bekend geworden gedicht Voor de liefste, opgedragen aan zijn vrouw. Dit altijd in bloemlezingen herdrukte vers is echter niet schoon, ten hoogste is het fraai. De precieuse rijmen missen den diepen, waarachtigen toon van ‘'s harten innigheid.’ De dichter heeft niet geluisterd, uitsluitend en aandachtig geluisterd naar het in hem zingende, het ware en eenig mogelijke woord, want dan ware dit lied niet zoo kunstig geworden als een rederijkersrefrein, hij heeft gezocht naar woorden, die hij invoegen zou als edelsteenen; hij heeft zijn kostelijke rijmen aaneengeregen, tot het vers zwaar werd van het gewicht dier edelsteenen, tot het flonkerde van verbluffende pracht, maar zoodoende bevatte het niet meer zuiver en eenvoudig zijn gevoel voor de liefste, het werd geen rozenkrans in de biddende

handen zijner genegenheid, maar een pralend juweelensnoer. Het is het werk van een volleerd ciseleur, van een habiel edelsmid, maar niet van een dichter. Het gedicht heeft waarschijnlijk op Van Eeden's tijdgenooten eenigen invloed gehad, want nadien vinden wij ook bij andere tachtigers herhaaldelijk dubbelrijmen, bij Kloos in Voor Hans en Paul, bij Verwey in De dood van een jaar.

Oorspronkelijk telde Voor de Liefste, bij het verschijnen in De Nieuwe Gids, één strophe meer, nl. tusschen de zevende en achtste strophe bevond zich nog deze:[18)]

> Geen menschkind, dat in zonden leeft,
> Maar Gods genâ gevonden heeft,
> Kan Hem devoter minnen,
> Dan ik mijn Lief belijden wil
> En heel mijn hart haar wijden wil,
> In 't Heiligdom hierbinnen.

Van 1889 is een prachtig sonnet, voor H-, dat zeer eenvoudig en zonder de[17)]

minste nadrukkelijkheid een droom verhaalt, waarin oud verdriet om verloren liefde onverhoeds en pijnlijk, maar schoon en liefelijk terugkeert. De slotterzine, het ontwaken en de verwondering hoe wreed de ziel soms onwetend in zichzelve snijdt en 't eigen, teeder weefsel diep doorsnijdt, herinnert in haar psychoanalytische overwogenheid te zeer aan den medicus Van Eeden. Het is het oude gevaar der verstandelijkheid, die zijn poëzie telkens benadeelt.

In Het visioen in Spanje ontwaakt nog eens Van Eeden's oogenvreugd; daar is weer de wemeling van kleuren, de schittering van licht, het blinken van wit marmer, diep blauwen hemel, roode wingerdranken, felle zonnebloemen, al de beweging van kleuren en licht voor een violet verschiet - de oude droom van Windekind, van bloemen en vogels, een hemel zonder wolken, de bekoorlijke droom van jong geluksverlangen, waaraan wij Van Eeden's meest geliefde boek te danken hebben.

Er is een en ander dat aan Gorter denken doet, een wending als ‘de luchte-tent’, en regels als deze:

> Ik zag abeele' en wilgenloover, frischzilverig
> blikk'rend als een witte visch
> die wendt in 't water, - en de peppels staan
> zwaaien in wind, met wijd gehouden blaân.
>
> Vóór zag ik water en veel bleekgroen riet
> waarover 't waaien zilver glijden liet,
> en blanke vonken dansten op en neer,
> zacht op en neer op het zachtgolvend meer.
> Dan kwam een weiland -

Doch welke invloeden ook hebben samengewerkt tot het ontstaan van dit vers, het is een van Van Eeden's mooiste gedichten, welluidend, aanschouwelijk, met een diepe heldere kleur binnenin. Het komt waardig naast de kleurige prozatafereelen, die Van Looy van Spanje gaf.

1890 is het jaar van Ellen; de overige verzen volgend in den bundel Enkele verzen behooren niet meer tot Van Eeden's Nieuwe Gidspoëzie, en helaas evenmin tot de poëzie. Een vers uit den Ellentijd is er, dat dezelfde schijnverheven diepzinnigheid en grootmoedigheid heeft als het lied van de smart. Een Deuntje, onder invloed van Gorter geschreven, is niet meer dan wat woordgespeel, een ‘glansgespin’, maar niet zoo fijn en glinsterend als Gorter dat kon:

> Het was een weinig fijnig licht-gezing,
> een glansgespin, gebogen in
> een ring.
> Scheem'rende gulden draden raggefijn
> maakten der Liefste een zachten heil'gen-schijn.

Er zullen van deze Enkele verzen maar zeer enkele zich handhaven. Maar ontegenzeggelijk werd hier de poëzie verrijkt met een viertal belangrijke gedichten: De Noordewind, De eigen uitvaart, het sonnet voor H. en Het visioen in Spanje, uit welke men Van Eeden ook kan leeren kennen als den Nieuwe-Gidsdichter, die hij een aantal jaren is geweest. De verzen van 1894-'98 zijn meerendeels, wat men zou kunnen noemen, artificieele smartpoëzie, vervuld van een zeker welbehagen om zooveel lijden zoo berustend gedragen. Het maakt soms den indruk van een gekoesterd

verdriet, dat met eenige voldoening wordt voorgedragen om de edele allure van berustende grootmoedigheid. Men denke aan regels als:

> toen kwam ik in groene lust-warand van lijen,
> wand'lend tusschen smart-klokjes blauw.

De kunstige, vaak gezochte, glijdende rijmen versterken den indruk van kunstmatigheid; zij geven aan deze verzen een weeke, wiegende deining, op den duur een even hinderlijke gewaarwording als zachtjes schommelen. Na 1896 is er nog een ander genre, dat ons bij Van Eeden niet verbaast: het didactische. Na tien jaren Nieuwe Gidspoëzie, na Shelleyaansche lyriek en Keatsiaansche fantaisieën, na poëzie van natuurgenot, droomen, liefde, ‘passie en verdoemenis en trots’, keert hier de Nederlandsche poëzie onverwacht tot haar oudsten, meest geliefden, minst verheffenden vorm terug: de aloude didactiek.

Wapene Martijn, hoe zal 't gaan! De tijden zijn slecht en verdorven. Vondel met Roskam en Rommelpot! Wees waakzaam, de tijden gaan achteruit. Wachter, wat is er van den nacht, Da Costa's waarschuwend wachtwoord. En nu, opnieuw dich-

terlijke bezwaren tegen den geest der eeuw.

> Verward geslacht, dat in uw stroom van troeb'le driften smoort.

Dat is een bekende stem, dat is de boetprediking van Bilderdijk en Da Costa. Hoe ver is Van Eeden al weg van zijn Nieuwe-Gidsperiode, niet meer dan drie jaren na zijn uittreden. Wat Ellen bijdroeg tot de Nieuwe-Gidspoëzie moeten wij thans nagaan.

Ellen, een lied van de smart.

Ellen verscheen in 1890 bij fragmenten in De Nieuwe Gids. De ondertitel, die het leed zoo nadrukkelijk aankondigt, stelt al dadelijk de groote gevoelsfout van Ellen in het licht: de dichter ziet zichzelf lijden. Als de andere tachtigers ziet hij altijd weer zichzelven, verlustigt er zich in zichzelven gade te slaan.

Er is in Ellen het schreien van een, die door het leed niet verslagen is, maar met voldoening naar zijn schreien luistert en zich bewondert om een lijden zoo hevig als geen sterveling ooit trof. Er is voortdurend in Ellen iets onechts. Als Kloos schrijft ‘Arme, arme gebrokene, die ik mij mag noemen’, dan is dat geen pose. Van Eeden echter geeft hier tooneelsmart en tooneelheroïek, de romantische pose van goddelijkheid, van wereldverachting en haat, van diepste smart, van bovenmenschelijke lijdenskracht en hooge berusting. De verzen zijn gemaniereerd, weinig anders dan een koud mooi-doen en groot-doen, het lijden niet van een mensch maar van een auteur. En deze geniet niet alleen de schoonheid van het lijden, maar verleent zich bovendien een zedelijk aureool. Hij is tegelijkertijd de door het lijden geadelde, de om zijn lijdensmoed en wijze berusting gedecoreerde, het geschoren lam, de geduldige Job, het voorbeeld voor allen. En deze houding maakt Ellen ongenietbaar, phariseïsch en onecht.

In de introductie tot Ellen bezingen afwisselend een stem en een rei den Dichter. Er is geen ander gedicht van Van Eeden dat zoo nauw aansluit bij de mentaliteit van Kloos in deze jaren. De dichter gaat in de wereld om als een goddelijke banneling, de menschen minacht hij als een laag denkend volk van wereldlingen. Zelf is hij een godenzoon, een vreemd kind in een vreemd geslacht. Zijn trots houdt hij in bedwang, het leed der ballingschap ziet men hem niet dragen. Dit alles past geheel in de sfeer van Kloos. Maar de straffe wijn van trots en verachting, dien Kloos de wereld hoonend toedronk, is bij Van Eeden voorzichtig aangelengd. Kloos verbeeldde zichzelf als de Dichter die zich in een wolk van trots hult, Van Eeden echter zegt, hoe hij zacht donkren deemoed om zijn helder godenbestaan gedaan heeft. Deze deemoed is tenslotte hetzelfde als Kloos' kunstenaarstrots, maar in behoedzamer vorm, een diplomatische trots als het ware.

De dichter schikt zich in het onvermijdelijke, als een kind in een vreemd gezin, ‘daar 't toch niet anders heeft’. Deze goddelijke banneling is een opportunist. Als een prinsje ziet hij zich, spelend met knapen van de straat, maar zonder ooit geheel zijn afkomst te vergeten. En zoo hij ooit iets van zijn goddelijke ziel, van ‘het liefste Zelf’, van zijn ‘in-innerlijken schat’, (almede attributen uit de poëzie van Kloos) aan menschen, die het niet verstonden, had getoond, ontbrandde hij snel in gloed en schaamte.

De rei verheerlijkt de ziel van den dichter. Hoogmoedig teruggetrokken, bewaakte deze haar langen tijd, tot het licht haar overstroomde en hij zich overgaf aan den machtigen wil van het vlammende, felle, witgloeiende leven, bereid met het leven het lijden te dragen en te aanvaarden.

> Zoo zonk zijn fiere ziel, zich gansch
> Nu geevend - in lust ontbloeiende, -
> Juichlachend om den schoonen glans,
> En kuste het vuur, het felle wit-gloeiende.

De eerste zang is een verheerlijking der geliefde. Alle gedachten van den dichter gaan tot haar, ziel en oogen zijn aan haar gebonden. Alle weten en alle herinnering, de tijd zelfs is in het aanschouwen van haar vervluchtigd. Haar licht schijnt in zijn ziel en maakt er al wat donker was flonkerend en stralend.

In zijn leven is zij neergedaald als een witte duif in een groot, stil bosch. Al het eenzaam schoon is er tot lichtend leven gewekt. Zij is het sneeuwwit middelpunt van zijn bestaan. Maar dit onuitsprekelijk geluk kan niet blijven, ook de allerschoonste dag moet sterven. Een ander, sterker minnaar trekt de geliefde tot zich, de Dood, die zwijgend en verterend mint. En of de dichter al het reinst brandende licht, het schoonst-bloeiende van zijn leven geven wil, de ander is sterker; hij is de minnaar die haar nooit verlaten zal. Het intermezzo vertolkt

verlangen en smart. Voor wie zeer sterk is, is het lijden op zich zelf een genade, en dus zal de dichter het dragen. Maar zijn verlangen is fel als een vonk, aansluipend, aangloeiend, tot hij uitlaait in verschrikkelijken, ondoofbaren brand. Toch zal hij zijn smart beheerschen en met zijn statig lied het verslagen Lief uitgeleiden. In de sonnetten van den tweeden zang strijden smart en berusting om de overhand. Het zwaarste zal de Dichter dragen, hij zal het menschenbestaan niet vloeken al zijn de slagen Gods ook nog zoo wreed. Maar hij smeekt dat God hem den zin van dit alles onthullen zal. Zulk een leed is alleen draaglijk wanneer God een God van Lijden is en niet van almachtig Zaligzijn. God zal een heerlijk heil maken uit het leed, uit den brand der zielen zal een hemelvrede dagen.

De Nachtliedjes klagen zijn leed om de verlorene, en de verlatenheid van hem, die, zijn lijden moede, wacht of eindelijk de goede herder komen zal om het arme lam in zijn vertrouwelijke armen mee te nemen. In de sonnetten van den derden zang is het leed wanhoop geworden, ‘een oceaan van wee.’ De dichter is zelf den dood nabij, zijn hart gaat breken. Maar deze troost is er nog voor hem, dat zijn doodsverdriet voor haar geleden werd en ook anderen vertroosten zal.

> Zoo is 't mij wèl, als ik het Leeven liet
> tot baat van veelen die in droefheid zijn.[19)]

Haar danken zij het, dat ook voor hen ‘dit troostend zielslied’ klinkt. Zijn eigen leven is door het lijden verheerlijkt. In vlekkeloos steen heeft hij zijn schoonste zelf bestendigd. Een vonk ontstak de dorre ziel, totdat de gansche Waereldbrand in haar uitbreekt en zij bij het licht dier vlammen God aanschouwt. Ver boven de menschen rijst zijn hoog lijden, den blik kalm verwachtend geheven naar de ‘Dageraad des Eeuwigen Morgens.’

Het Intermezzo bezingt dan het opstijgen uit het leed in het effen verlangenlooze, een zweven tusschen leven en sterven. In een naspel herdenkt de dichter al zijn lijden. Zijn ziel zweeft nu in het leven, ‘als een rondglazen zeepbel in een witten damp’, een ijl en doorzichtig fijn kristal, zijn blanke Zelf dat nu een stillen weg gaat vinden. Het smartgeruisch, dat de wereld vervult, verstomt. Een stille, teere stem vangt binnen de ziel te spreken aan. Zij heeft eindelijk haar eigen thuis gevonden, een kristal van contemplatie. God, de wereld, de zon heeft zij lief. Maar toch altijd blijft den dichter de droevig blanke gratie der geliefde handen voor oogen. De Coda tenslotte bevat een aanroepen om ontferming, van God, het eeuwige Geheimenis, de Al-Eenig-Levende, dat het Zijnde in ons is.

De poëtische waarde van dit uitvoerige gedicht is zeer gering. Dat het zoovele herdrukken kon beleven en de wee-zoete Nachtliedjes betrekkelijk zoo populair werden, bewijst dat het niettemin aan bepaalde stemmingen en behoeften zijner lezers beantwoordde. Maar de grootmoedigheid en wijsheid, die er waarschijnlijk in imponeeren, zijn een bedrieg'lijke schijn. Het gedicht is bijna nergens innig, meestal gemaniereerd of koel verstandelijk. Een regen van abstracties, alle met hoofdletter, is er over uitgestort. Vreemde invloeden zijn er te geprononceerd.

Als men van den eersten schrik over zooveel uitroepen en hoofdletters is bekomen, wordt men bij het lezen van den eersten zang van Ellen getroffen door den onmiddellijken weerklank van Shelley's verzen. Dr. Dekker ging deze reminiscensies in bijzonderheden na. Zonder bepaalde regels te herkennen, hoort toch de aandachtige

lezer onwillekeurig aldoor die andere stem, uit Epipsychidion vooral. Ook bij Verwey konden in Persephone en Demeter hier en daar de reminiscensies zich sterk doen gelden, maar die verzen redden zich toch weer door hun eigen schoonheid, wat in Ellen zelden of niet het geval is. Dr. Kalff ging het verschil in gevoel na bij Shelley en Van Eeden, maar aan de uitwendige reminiscensies doet dat niet af. De invloed van Kloos verraadt zich tot in kleine gemaniereerdheden, als het gebruik van het woordje: al[20], en van bijwoorden op -lijk, als droeviglijk, getrouwelijk e.d.

Sommige regels herinneren bijzonder sterk aan Kloos, als:

> Menschen zijn klein, hoog is der Lied'ren baan.[21]

En:

> Over de wereld ging ik, hoog in Haat.[22]

> Een mensch kruipt over d'aarde, arm en blind,
> En zoekt zijn brood en loopt en lacht en spreekt,
> En speelt zijn leventje als een klein, druk kind.[23]

Hoe voorzichtig men echter met het vaststellen van invloeden moet zijn, blijkt

ook hier wanneer men de beide volgende regels van Kloos en Van Eeden vergelijkt: ‘Wonder mijzelven in dit wondere leven’ (Kloos) en ‘Wondere die in dit Leeven leeft’ (Van Eeden). Men zou geneigd zijn ook hier invloed van Kloos te veronderstellen, doch het gedicht van Kloos waarin deze regel voorkomt, werd in 1893, en Ellen in 1890 gepubliceerd. Maar stellig vindt men in Ellen de romantische mentaliteit van Kloos terug: trots en wereldveraohting, zelfbeklag en doodsverlangen. Aan Gorter doet denken:

> zonnelach
> uitbarstend in een schittering van licht,
> opbruisend hel en klaar, blank over blauwwit
> schuim op blauwe golven, witte driften
> van wolken, zwierend over 't luchteblauw.[24)]

Ook in de Rei de regels:

> Hoog rust uw genade, hoog, een veld van vlammen,
> Vlambloemen, vlamstruiken, vlamboomen.[25)]

De meeste sonnetten uit Ellen zijn koud en onbezield; een voorbeeld dat als doorsnee kan worden beschouwd, is sonnet IV van den 2en zang: Hoog in Haat ging de dichter over de wereld. Nu gaat hij hoog in Liefde, ‘dat is meer’. In Liefde vinden wij eeuwige toeverlaat. In trots versmaadde hij het menschengeslacht. Toch is ook het Lief, dat hij eert, uit hen. Door het Lijden van haar teer Lichaam is hem aller menschen kwaad ontzondigd. Op een troon van zwart en goud zag hij, koud glinsterend in den nacht, den harden Haat. Maar schooner heeft hij Liefdes Licht aanschouwd, den Smarteglans om haar schoon gelaat, in de vlammenweerschijn van Gods brandend Hart. Zulke sonnetten zijn niets dan saâmhoopingen van groote woorden. Zij wemelen bovendien van rhetoriek: bijv. in sonnet IX van den eersten zang heet de geliefde achtereenvolgens Lijdensplant, Leedbloem, Smartenlelie, Bleek Opaal van Lijden, Blank-albasten schaal, Godslamp, wit Altaar, Vuurkolom, Leidstar en Marmerrots, waar des dichters hecht geloof aan 's menschen Heerlijkheid vastgeankerd ligt! Valsche romantiek vindt men in sonnet II van den 3en zang. De dichter ligt op zijn stil doodsbed, terwijl uit de onheelbare wonde van zijn hart, dat nu zal gaan breken, de trage, donkere droppen vallen. Buiten wachten dorre boomen in den nacht, en het ronde maangelaat staat in een akeligen lach verstard aan den sterrenloozen hemel. In sonnet I van den 3en zang drijft des dichters bleeke hoofd in een oceaan van wee! De Nachtliedjes zijn slap en weezoet, vol valsche zelfverteedering en zelfmedelijden. Het bekende ‘Nu mocht ik liever hier vandaan’ had Cornelis Paradijs kunnen dichten. Een monstruositeit is, van tranen gezegd: ‘Kon ik ze voor altijd afdrogen’ (pag. 54). Van dezelfde kracht, over den dood: ‘Dat monster kunt gij toch niet minnen, wel?’ (pag. 29).

Hinderlijk is het gebruik van extra fraaie woorden, als: een witte, bloode tulp, en: geluw haren. De enkele zeer mooie fragmenten, voornamelijk in den eersten zang, kunnen het gedicht niet redden. Zelf heeft de dichter het in vollen ernst een mooi vuurwerk genoemd,[26)] en meer dan vuurwerk is het tenslotte ook niet.

In Ellen stelt zich een nieuwe rhetoriek naast de oude, door de tachtigers zoo heftig verworpene.

Zeer uiteenloopend is Ellen gewaardeerd. Van Deyssel roemde Ellen destijds zeer, en betoogde dat Van Eeden daarmee in de Hooge Literatuur was.[27)] Ook Van Hall waardeerde Ellen, in De Gids (1891). De studies van Ek[28)] en van Van der Veen[29)] over Ellen, zijn van weinig belang. Ek brengt Ellen in verband met Schopenhauer en het Buddhisme, Van der Veen met Jan Luyken, doch in beide gevallen zijn de aanknoopingspunten zeer willekeurig.

Mr. Van Loghem achtte het niet onmogelijk dat Ellen een mystificatie was.[30)] Albert Verwey schreef in 1894 zijn brochure Letterkundige Kritiek tegen Ellen en Johannes Viator. Hij noemde Van Eeden's verzen een systeem van christelijkmystische rhetoriek, vol van de onnatuurlijkheid van het quasi-dichterlijke woord. Ellen is volgens hem schijnkunst, Van Eeden blijkt hem een trommelslager uit het vijandelijk kamp, een rhetoricus te zijn.

'Is er één zonde die zich zekerder wreekt, dan dat wie geen beelden ziet, beelden maakt'[31)], schrijft Verwey, en later: 'Wie rhetorica schrijft, liegt.'[32)] Daarmee formuleerde hij den banvloek tegen de dichterlijke taal, en Van Eeden's Ellen gaat daarvoor niet vrij uit.[33)]

Ellen is de vergissing in Van Eeden's oeuvre geweest. De grondbeginselen van

De Nieuwe Gids, door hem zelf mede met talent verdedigd, verloochende hij daarin, en minder zuivere elementen van zijn eigen aanleg en persoonlijkheid vermengde hij met vreemde elementen. Het resultaat was een poëtische mislukking en een geaffecteerde ideologie. Den pionier der nieuwe kunst vindt men niet in Ellen, maar in de Studies en De Kleine Johannes, den grooten schrijver, die Van Eeden ongetwijfeld ook is, vooral in sommig later werk.

Eindnoten:

1) cf Van Hall, De Gids 1890. Ook Los en Vast en De Spectator.
2) Van Hall schreef in De Gids dat Van Eeden zich van zijn mederedacteuren onderscheidde door ‘groote helderheid, gezonde redeneertrant, literaire eerlijkheid en ongezochte natuurlijkheid.’ ‘Wanneer ik De Nieuwe Gids ontvang, zie ik altijd het eerst of er ook een stuk van Fr. van Eeden in staat.’ De Gids, Dec. 1890. cf ook Huet over Van Eeden, Brieven II, pag. 946.
3) cf Kalff. Frederik Van Eeden, pag. 48.
4) Van Eeden. De Nieuwe Gids, Juni 1887.
5) Kalff. Frederik Van Eeden, pag. 473.
6) Kalff. Frederik Van Eeden, pag. 480.
7) F.v. Eeden. Over humaniteit, N. Gids 1891 I, pag. 324.
8) Verwey. De Beweging 1906, II, pag. 98.
9) Nieuwe Gids 1888 II, pag. 417.
10) Nieuwe Gids 1887 II, p. 271; Studies I pag. 10.
    Nieuwe Gids 1888 II, p. 297.
11) Nieuwe Gids 1885 I, pag. 84/85.
12) Van Eeden in De mannen van '80, pag. 80.
13) Van Eeden. Brieven aan Ellen, pag. 120 (1895).
14) N. Gids 1888, pag. 143.
15) N. Gids 1887 II, pag. 283.
16) Van Eeden. Brieven aan Ellen, pag. 113.
18) cf Nieuwe Gids 1889 I, pag. 264.
17) cf. ook Verwey's sonnetten, en Van Eeden's Ellen, 2e zang, sonnet I.
19) Ellen, 3e zang, III.
20) cf. al sterren aan mijn hemel, pag. 25; al waereldlust, pag. 85.
21) Ellen, 2e zang, I.
22) Ellen, 2e zang, IV.
23) Ellen, 3e zang, VIII.
24) Ellen, fragment, 1890 in De Nieuwe Gids.
25) Ellen, pag. 98. cf ook het Naspel van Ellen.
26) Ellen, 3e zang VI.
27) Verzamelde Opstellen III, pag. 73. Later herroepen tijdens de polemiek over Woordkunst (1901).
28) J. Ek. Taal en Letteren 1899.
29) Van der Veen, De Gids 1906, II.
30) Nederland 1891 I, pag. 241.
31) Verwey. Letterkundige Kritiek, pag. 27.
32) Verwey. id. id., pag. 67.
33) Ook Kalff wees op het onechte in Ellen; Van Eeden pag. 65-68.

Hoofdstuk VII Herman Gorter

KLOOS WAS HET MIDDELPUNT, GORTER HET HOOGTEPUNT VAN DE Nieuwe Gids. Aan den strijd der jongeren tegen een verouderde poëzie heeft hij geen werkzaam deel gehad. Hij behoorde niet tot de voormannen, die geestdriftige bewonderaars der nieuwe beweging elkaar in Amsterdam op straat of in de café's veelbeteekenend aanwezen. Maar de verschijning van het eerste boek van Mei in den vierden jaargang van De Nieuwe Gids werd in den kring der ingewijden onmiddellijk als de triomf van het tijdschrift erkend en begroet. Men wenschte elkander geluk met dit prachtig en opzienbarend debuut, dat al wat De Nieuwe Gids, sinds de eerste aflevering verscheen, voorstond, glorieus in vervulling deed gaan. Op het oogenblik dat Gorter bij Kloos binnentrad met het handschrift van Mei, werden de stoute verwachtingen eener nieuwe groote kunst, welke Kloos het gewaagd had te doen hooren, plotseling en verrassend werkelijkheid.

Uit zijn critisch werk, van maand tot maand met geestdrift en volharding voortgezet, klonk een diepe, sonore stem, roepend om Hollandsche poëzie. En onverwacht werd deze roep beantwoord. Die stem, door weinigen gehoord, was niettemin doorgedrongen en uit een willekeurigen hoek van Holland, uit een klein stadje langs de watergracht, klonk nu zegevierend het antwoord, de zingende tegenstem. Er was in Holland een nieuwe poëzie gewekt. Een ander, edeler geluid dan er sinds twee eeuwen in onze poëzie was gehoord, begon door te komen in de verzen van Jacques Perk, zuiverde zich in de poëzie van Kloos, maar zong dan opeens vrij en gloednieuw in Gorter's Mei. Daarmee was het pleit der nieuwe poëzie gewonnen, alle spottende stemmen ten spijt, die er tegen die volle nobele zangstem in, nog nijdig bleven sissen en fluiten.

In mindere mate dan Van Deyssel, in meerdere dan Perk en Van Eeden, was ook Herman Gorter van letterkundigen huize. De naam van zijn vader, Simon Gorter, den predikant uit Wormerveer, bleef niet alleen in de handboeken der literatuur bewaard, maar heeft ook daarbuiten nog wel eenigen klank. Hoewel ouderwetsch, zijn zijn letterkundige studiën nog altijd wel lezenswaard.

Hun auteur was een fijn kenner der taal. Een opstel over beeldspraak bewijst zijn vaderschap óók van den dichter van Mei, die uit zijn zoon zou worden. Wij vinden daarin denkbeelden over het wezen van de taal, en over rhethoriek, die al rechtstreeks in de richting van Kloos en Verwey gaan. En de opvatting dat, ‘poëzie slechts een hoogere vorm van waarheid is’[1)] beantwoordt, indien wij ze als ten volle doordacht mogen beschouwen, geheel aan de karakteristiek van poëzie welke Kloos later, telkens opnieuw gevarieerd, heeft gegeven.

Zoo schreef Gorter, toegerust met de heldere denkbeelden van zijn vader en de vrije opvattingen van De Nieuwe Gids, toen zijn talent snel en sterk in hem opstond, in een der gelukkigste, krachtigste en rijkste tijdperken van zijn leven, uit één trek het eerste boek van Mei, dat uit een overvloed van levensvreugde en het diep genot van krachtige en onbekommerde jeugd moet zijn opgeweld.

In dit gedicht was alles nieuw. De oude vijfvoetige jambe was er verlevendigd en versneld, er was een vernieuwd motief, in nieuwe rhythmen, nieuwe rijmen en met een nieuwe visie op de natuur, en een taal, zoo stoutmoedig, zoo frank en vrij in een verrukkende plastiek bewerkt, dat ook nu nog de lezer verbaasd en vervoerd wordt door een zoo weergalooze, aanhoudende, nergens ingezonken poëtische schoonheid. Er is wellicht geen ander Hollandsch gedicht waarvan bij herlezing zoo altijd even zeker dezelfde diepe bekoring uitgaat, als Gorter's Mei.

Aan een technische beschouwing dier nieuwe en vernieuwende elementen in deze poëzie, moet de vraag naar de essentieele inhoud en beteekenis van Mei voorafgaan.

Inhoud van Mei.

Het eerste boek is louter geluk en schoonheid. Het is vol van al wat er glanst en geurt op aarde, en wij vinden er dat alles in even glanzende en geurende woorden terug. De schatten van licht en water, wind en bloemen, sterren en schelpen zijn er in uitgestort. Het verhaalt van Mei's eersten tocht op aarde. Een ontdekkingstocht is dit, van Mei en den dichter samen, beiden even verrukt en verwonderd, door de overstelpende weelden dezer wereld. De dichter weet zelf niet waarheen hij zich temidden dezer verrukkende schatten het eerst wenden zal, zoomin als de kleine Mei, wanneer ze zich afvraagt of ze naar de bloesems van den appelboom zal gaan kijken of met water spelen, malven zoeken of een fluit van vlierhout maken. Met alle zintuigen genietend gaat de dichter zorgeloos door de natuur. Zijn levensvreugde heeft de gestalte aangenomen van de liefelijkste maand van het jaar, de Mei. Haar verwonderde oogen, die niet genoeg kunnen krijgen van kijken

m de heerlijke wereld en in elk ding een nieuw wonder ontdekken, dat zijn de oogen van den dichter zelf, die met een nieuwe aandacht de natuur bekijkt. Het eerste boek is het lied van de bekoring die er is in ieder ding.

Nadat zij op haar beurt den ring der zusters heeft verlaten, is Mei in een boot uit zee aan land komen drijven, een kind dat louter niets dan liefelijkheid is. Wel overvalt den dichter een oogwenk de droefheid dat alles op aarde en ook dit eenmaal voorbijgaat, maar hieraan wil hij nu niet denken, en liever van haar schoonen tocht verhalen, zoolang zij in het leven was. Tegen den avond dwaalt zij langs het strand, waar de maan in schelpen schatkamertjes van licht maakt. Als zij eindelijk rustig inslaapt, ligt zij daar zelf als een der schelpen en blaast geruischloos haar stillen adem in de koele lucht. En ondertusschen gaat er een donkere optocht voorbij van mannen, die op een baar haar blonde zuster April wegdragen. Wakker geworden, ziet zij angstig die donkere groep na, en slaapt dan veilig en droomloos weer in. Met den morgen begint zij lachend haar tooverigen tocht. Zij laat de zee eenzaam achter en dwaalt de duinen door. Hier ziet zij al de wonderen van kleine bloemen, kreupelbosch, een duinvijver, bijen en vogels. Met een lichten, blijden schrik ziet zij zichzelve in het water weerspiegeld als zij met de holle hand uit een duinplas drinkt. Zij bloost van schroom, nu haar het eerste bewustzijn van zichzelve daagt. Maar lang vertoeft zij niet. Er is zooveel te zien, het is alles een buit voor jonge oogen. Als een wit vlindertje dwaalt zij verder, tot zij komt waar een beek stroomt tusschen twee weiden. Hier vindt zij een korf vol bloemen, die zij dartel en overmoedig uitstrooit. Als zij zich vermoeid heeft neergelegd onder een haag, ziet zij in het andere weiland een vrouw liggen, en deze verhaalt haar van haar zwerven door de wereld, op een droevigen, gedempten toon.

Dit is de eerste schaduw van droefheid in haar leven. Niets in de ruime wereld is zoo blij als deze aarde - dit was tot nu toe haar eenige ondervinding, maar voor het eerst ervaart zij dat er ook droefheid bestaat. En zooals het een het ander wakker roept, zoo roept het in haar angstige voorgevoelens op, een zacht aanzwellend leed waarvoor zij de oogen sluit. Maar het is dadelijk weer voorbij, lachend en onbekommerd gaat zij verder. Door het woud komt zij, langs akkers en een dorpje, en overal geniet zij van wat er leeft en bloeit en zich beweegt in het licht. Onder beukeboomen buiten de poort van een stad ziet haar de dichter en het slot van het eerste boek verhaalt hoe zij samen gelukkig zijn. Hij eet de kussen van haar mond, en zij ligt op zijn armen en vertrouwt hem een schat van geheimen toe. Al deze geheimen, die de dichter van de kleine, zorgelooze Mei mocht vernemen, wat haar oogen hebben bekeken, wat zij hoorde en zag in de zonnige, bloeiende wereld, dat heeft hij onthouden en het eerste boek van Mei is er vol van. Dan keert de dichter terug naar zijn stad, en in een ondiepe kuil op de heide, vol donkere erica, zet Mei zich neer en slaapt er zacht droomend in, terwijl uit hun ondergrondsche huizen de elven en de kromme kabouters komen, en de twaalf nachturen, kleine ridders in witte mantels onbeweeglijk in het maanlicht, met hun degens in den grond, rondom haar geschaard staan.

In het tweede boek zijn er na dien eersten, verrukkelijken lentedag van Mei's leven op aarde al vele dagen gevolgd. In een ander land, van rotsen, bergen en wouden, zit Mei te denken hoe vaak ze nu al het lied der vogels en het gegons der bijen gehoord heeft. Maar er is één herinnering, die alle andere verdringt. Een avond, toen zij in het bosch zat, was er opeens uit de stilte als een fontein een klare stem gestegen, en

lang had ze, met drinkende ooren, geluisterd naar dat wonderbare geluid. Onverwacht was het uit geweest en was er niets meer dan het maanlicht. En sindsdien was er aldoor de wensch die stem weer te hooren. Ze had beproefd het na te bootsen, maar schreiend had ze het hoofd gebogen: ze kon het zóó niet. Vol verlangen en onrust was ze sindsdien. Al de schoonheid om haar gaf haar geen vrede meer. Voor het eerst was ze met zichzelf alleen eenzaam.

> Zoo lag ze midden op de wereld, 't was
> Toch of ze in zichzelf een wereld was.[2)]

En dan verschijnt haar plotseling die jonge god en hoort zij, hoe hij weer te zingen begint. Balder's lied zingt van de herinnering aan zijn vroeger leven, met de jonge Idoena in Wodan's huis, vóór hij nog leed en kommer kende. Het verhaalt hoe hij eens met dicht omwonden oogen ontwaakte, en sindsdien blind rondzwierf. Voortaan is hij met zichzelf alleen, zonder heugenis van vroegere lust en vroegere droefheid. De eenige lafenis in zijn blinde eenzaamheid is muziek. Ademloos heeft Mei toegeluisterd, met gesloten oogen.

't leek ze was alleen,
Heel hoog op in den hemel en diep heen
Was heel de wereld weggezonken en
Al de herinnering van een Meileven.[3)]

Als een sterrenregen komt het lied over haar. Dan wordt het stil; rechtop staat Balder voor haar; als schuwe vogels gaan haar gedachten om hem heen. In het duister vlamt hij als een kerkbeeld van goud. Verlangend strekt Mei de handen voor zich uit en schijnt hem aan te raken. Maar hij is er niet meer. Het wordt nacht, koud en nevelig. Mei zit daar, in haar leed, en haar moeder, de maan, komt tot haar en tracht haar te troosten.

Zij beide
Dachten dat vreugd nu op was en dat lijden
Nu klaar gemaakt werd.[4)]

Er is nu een eindelooze eenzaamheid om Mei. Iets is er dat haar van haar moeder scheidt. Zij kan niet meer op de aarde blijven. Zoo gaat ze heen en laat haar moeder achter. Niemand weet meer waar ze is. Van zon en maanlicht gedrenkt, is zij haar tweeden tocht, een andere, vreemder en eenzamer reis begonnen. Door de open hemelen drijft zij omhoog. Het is een verre, eindelooze tocht. Door wolkenkoepels dwaalt zij en door hemelzalen, tot zij komt bij de wolkenspinster, die haar den weg wijst naar Wodan's huis. Vol hoop en ongeduld gaat zij verder, haar weg zoekend, tot zij de Wodansrots bereikt. Door spiegelzalen komt zij eindelijk aan de hel verlichte hal, waar de goden in een ring bijeenzitten. Diep achter in de zaal is op een rots Wodan gezeten, en terwijl allen verrijzen, spreekt hij haar toe en vraagt haar wie zij is. Dan zingt Mei, het kind van zon en maan, haar lied, en terwijl de zaal dreunt van de opgewondenheid der goden, gaat zij naar Wodan en zet zich, klein en schuw, naast hem. Zij buigt zich tot den ouden god, die luisterend stil voor zich ziet, en vraagt

Wodan,
Waar is de schoonste god, o waar is Balder?[5)]

Zij ziet hoe Wodan ontstelt en ouder en grijzer schijnt te worden bij het hooren van die vraag. Het wordt stil, op een dof rouwgeklag na, en alle goden buigen het hoofd. Wodan kreunt.

Het is mijn zoon, 't is Balder dien zij zoekt.

Eindelijk antwoordt hij. Balder is van hier verdwenen, en niemand weet waar hij is, hij keert hier nimmer meer. Mei verhaalt hoe zij zijn stem heeft gehoord en ook Idoena, Balder's vrouw komt haar tijding vernemen. Er komt een glans over haar bij het hooren dat Balder leeft. Er is vreugde onder de goden en godinnen, die lachend en dansend de zaal verlaten. Eenzaam en hopeloos blijft Wodan achter met Mei, die diep in het duister der zaal zit en, bang geworden met Wodan alleen, eindelijk ook zonder omzien wegvlucht, moe van de blijdschap der anderen en van haar eigen leed. Nog vele dagen dwaalt ze om, en zoo hevig wordt het verlangen om Balder weer te zien, dat ze hem in alles voelt, in een boom, in de lucht, ieder ding is vol van hem en van haar verlangen. Eindelijk komt zij in een vallei, en hier vindt zij Balder zelf.

Zij drukt hem de lippen toe met de hare en zit heel lang, dichtbij, tegen hem aan. Haar hoofd valt terzij en tegen zijn schouder breekt zij in schreien uit. Maar hij is een man, aan wonderen gewoon, en blijft gerust, terwijl zij uitschreit. Terwijl zij van zichzelf vertelt, komen vele herinneringen in hem op.

Mei weet het wel, dat zij maar van de aarde is, maar zij wil aan dat leven niet meer denken, nu zij hem heeft en zijn kussen drinken mag. Balder, naast haar, denkt na en vóór hem bewegen de beelden van zijn zielsmuziek. Mei hunkert ernaar geheel in hem op te gaan.

> Gij zijt geheel in mij en ik behoorde
> U al zoo lang, ik weet niet meer wat is
> Uw of mijn leven, uw gelijkenis
> Ben ik, gij mijn - wordt nu een kind geboren
> Uit U en mij, dat zal ons toebehooren
> Gelijkelijk, omdat wij beide zijn
> Elkanders liefde waard, ik uw, gij mijn.[6)]

Maar Balder is opgestaan, hoog en duister, en hard als steenen weerklinken zijn woorden: nooit, nooit, nooit! Als een doem valt het op de kleine Mei, die met uitgestoken handen, bij zijn voeten zit. Het wordt koud en leeg om haar. Ze

weet niets meer en zit blind, als doodgevroren in sneeuwweer. En ook Balder voelt zich koud worden maar hij luistert naar de koren die er voor hem zingen, en denkt niet meer om Mei, maar schrijdt heen en weer door de hemelen, als een koning omschrijdt door de hallen van zijn woning. Dan nadert hij Mei weer en als met zachte vleugels komt het medelijden over hem. Zacht spreekt hij tot haar:

> Nooit kan dit zijn, Mei, dat 'k een ander hoore,
> Ik Balder, aan een ander, zie, 'k ben blind,
> 'k Zie nooit iets dan mijzelf, niet U mijn kind.[7)]

En hij verhaalt haar van zijn leven, en van zijn wezen. Eens was hij als zij; nu niet meer, als niemand meer. Zijn vroeger leven, dat was zien, hooren en voelen van alle dingen rondom. Maar dit is het begeeren naar al wat verandert, en waarvan eenmaal niets overblijft. Zoo begeeren allen, God en de menschen, en zij zijn niet voldaan met hun gevoelen in zich, maar willen scheppen en scheppen altijd weer vergankelijks. Zij vergeten dat eene, dat allen wel eens een- of tweemaal, doch zeer zelden in hun leven voelen en dat zij ziel noemen. Kinderen voelen haar, en jonge vrouwen soms en dichters. Maar meestal laten de menschen haar, vergeten en alleen gelaten, sterven. Dit leven van de ziel heeft een beeld in de muziek. Want muziek alleen heeft met alle dingen niets meer gemeen, is geheel onzienlijk, zonder vorm of kleur, in haar afwezigheid voor het oog en haar schijnarmoede aan de lucht gelijk. Zij geeft van alles vergetelheid. Het zielsleven zelf is muziek, muziek van gevoel, maar zelfs deze muziek is nog niet volkomen de ziel gelijk. De ziel is onverbeeldbaar, en bestaat alleen in zichzelf.

> Is zij muziek, is wel mijn eigen ziel
> Iets wat ooit buiten mij, mijzelven viel?[8)]

Niets, geen ding, geen woord, geen klank en geen lied verbeeldt de zielsbewegingen genoeg. Alles is beeld van haar, maar vergankelijk en valt vroeg of laat ineen. Maar de ziel blijft. Zij is goddelijk en eeuwig.

> **Wie dus zijn ziel is, is zichzelf een God**.

Zoo eindigt hij met alleen zijn ziel te erkennen:

> **Mijn God, mijn ziel, naast haar bestaat geen beeld**.[9)]

Balder staat op. Mei ziet hem en zij weet, dat hij voor haar niet is. Zij zinkt langzaam, dan sneller, en al wat van hem overblijft is zijn stem in haar ooren.

Het derde en laatste boek verhaalt van Mei's laatste dagen op aarde. Door Balder afgewezen, is zij daar teruggekeerd. Aan een rivier, bij treurwilgen, overdenkt de dichter haar droevig lot, en vraagt zich af waar ze zou zijn. Dan ontwaart hij haar tusschen de wolken, en dalend komt zij met trillende voeten tot hem en verhaalt hem Balders woorden. De dichter overdenkt hoe het geweest zou zijn, wanneer ze zonder behoefte was aan ooren en oogen en aan verandering. Maar dat kan geen mensch.

Samen gaan zij langs de rivier, door het land. Mei ziet alles terug waarbij zij vroeger zorgeloos en gelukkig geweest was. Maar het is nu alles van droefheid en herinnering beschaduwd. Ook het gedicht heeft hier, ofschoon er eenzelfde aanschouwelijkheid is als in het eerste boek, niet die felle kleuren en dat lichte geluid,

maar is gedempter van toon. Alle dingen, een weiland, boerderijen, boomen, bloemen verschijnen als in een fijnen, grijzen nevel. Mei ziet ook de vrouw weer, die zij vroeger ontmoet had en van wie zij voor het eerst van droefheid had vernomen. Als de dichter haar van Mei's lot vertelt, zegt zij:

> Balder en Mei, het was een schoone droom.

Het wordt donkerder en Mei gaat met den dichter naar de stad. Echo's van zijn voeten weerklinken over straat, van hare niet. In zijn huis gekomen, dat licht wordt van haar aanwezigheid, zien zij samen in het donker uit naar het zwarte stadje. Zij legt zich naast hem neer, met blinkende oogen en blijft zoo doodstil. Haar zuster Juni gaat voorbij en in zich voelt zij den dood beginnen en alle wenschen en verlangen sterven. Zij huivert, het wordt koud in haar. Zij kust den dichter, maar houdt de oogen omhoog gericht, waar Balder moet zijn. Met den morgen gaan zij door het stadje, over een klein plein, langs werkplaatsen, over den stadswal. Dan begint Mei, terwijl de zon al uit de straten terugwijkt, van haar dood te spreken. Weer komt de nacht. Samen zitten zij thuis, zonder slapen en droomen, zwijgend. Met het aanbreken van den morgen legt zij haar hoofd dicht aan het zijne en neemt afscheid van hem. Dan gaat zij heen. De dag ligt in den nieuwen glans van de zon. Zij voelt zich als wie voorgoed alleen is en nu niets meer verliezen kan. Een koele kalmte is er over haar gekomen. Als een zomerroode

papaver staat zij in het licht en haar hoofd begint over te nijgen. Langzaam zijgt zij neer, duizelend in den allerlaatsten wil der stervenden, den wil tot doodzijn. Het laatste licht schijnt op haar waar zij ligt, en gaat dan met haar dood. Haar moeder, de maan beurt het doode lichaam uit het gras. Dan komt de dichter tot haar, en met het kind in een boot gaat hij den stroom af. Elven en tritons zingen achter hem als hij langs het strand gaat, en de twaalf uren wachten, droevig, met hun baar. Zij dragen haar verder tot waar zij het eerst uit zee geland was. Daar laten zij hem met haar alleen. Hij delft een graf, en legt haar daarin neer, met zand erover. En de golven komen weer waar zij bedolven ligt. Wat was er over van haar warmen naam?

Beteekenis van Mei.

Over den zin en de bedoeling van dit prachtige gedicht, dat wel altijd als een meesterwerk onzer literatuur zal blijven gelden, is er, hoewel niet vaak, herhaaldelijk geschreven. Min of meer aannemelijk, min of meer diepzinnig. Ik veronderstel, dat, wanneer men den dichter naar de beteekenis van zijn schepping zou hebben gevraagd, hij een dergelijk antwoord zou hebben gegeven als Ibsen aan de professoren, die naar de bedoeling van het slot van Brand vroegen: kann leider nicht antworten! Hiermede is niet gezegd dat het gedicht geen diepen zin zou bevatten, maar een philosophisch, omschreven schema van den inhoud zal waarschijnlijk door den dichter nooit zijn opgesteld of bewust doordacht zijn. Wat er in hem omging, een scherp bepaalde ontwikkeling van zijn gemoedsleven gedurende enkele jaren zijner jeugd, heeft in Mei uitdrukking gekregen, gestalten aangenomen. Dat de oorspronkelijke opzet al aanstonds zou zijn geweest de tragedie van Balder en Mei in drie boeken uit te beelden, is niet waarschijnlijk. Het eerste boek is in de allengs tot stand gekomen compositie geheel organisch met de volgende verbonden, maar het kan ook geheel vrijstaand worden opgevat, en wordt zelfs meestal aldus gelezen. De meeste lezers verstaan eigenlijk onder Mei niet anders dan het eerste boek, en ik ben er vrijwel zeker van, dat het kleinste deel der bewonderaars van Mei het gedicht in zijn geheel gelezen heeft. Mei geldt algemeen als een natuurpoëem, en dit is dan ook wel de voornaamste, doch verre van uitsluitend poëtische waarde ervan. Mei is behalve een natuurpoëem het eeuwige drama van de ziel en de wereld, het ik en het ander, de tragedie van het individualisme tot in den grond gepeild, en tevens de tragedie van het dichterschap, der poëzie zelf en haar betrekkelijkheid, haar eindelijke machteloosheid tot een equivalente verbeelding van ziel en wereld beide. Mei is als gedicht een triomf der taal, en tegelijkertijd als denkbeeld de nederlaag der taal, die zich tot de ziel blijft verhouden als het tikkende ontvangtoestel tot de eindeloos over land en zee trillende, stroomende luchtgolven. Zoo raakt Mei, zonder een uitgewerkte allegorie te zijn, aan de diepste en geheimste vragen van het leven en van de poëzie, wat, in een bepaald vlak, ongetwijfeld hetzelfde is. Mei heeft in aesthetisch opzicht een tweezijdige waarde, om de puur poëtische pracht van het gedicht en om de wijsgeerige waarheid erin gedramatiseerd, en eveneens in historisch opzicht omdat het het streven van De Nieuwe Gids bekroont en verwezenlijkt, en het wezen van de beweging in zijn prachtigen opgang en tragischen ondergang uitdrukt. Want ook als een dramatisch beeld, een symbool van de beweging van tachtig kan men Gorters

Mei beschouwen. Denkt men zich daarbij de regenereerende kracht die er van het gedicht is uitgegaan en die tot op dezen dag voortwerkt, dan beseft men de onvergelijkelijke waarde van Mei, in zichzelf als poëzie, historisch als document, potentieel als vernieuwende kracht. Het mag paradoxaal klinken, maar het komt mij voor dat, ondanks alle bewondering, Mei toch niet geheel op volle waarde wordt geschat. De oorzaak hiervan is de eenzijdigheid dier bewondering, waardoor men andere, hier genoemde, essentieele waarden van het gedicht voorbij ziet. De harmonische compositie van het geheel wordt zelden genoemd. Mei wordt terecht verheerlijkt als een schatkamer van beelden en beeldjes, elk in zichzelf volmaakt, die den lezer altijd weer verrassen en verrukken. Men houdt, en niet geheel ten onrechte, het tweede boek voor te lang en vermoeiend. Aan Mei's tocht naar de Wodansrots, door lucht, wolken en nevel schijnt geen einde te komen; twintig bladzijden zijn daarmee gemoeid. Ook bemerkt men in dit boek hier en daar een verval der inspiratie.[10)] Maar het slot van het tweede boek, het samenzijn van Balder en Mei en haar afwijzing is zoo meesterlijk, dat daar wellicht niets in het beroemde eerste boek tegen opweegt. Zonder inzinkingen, en van innige, bijna vrouwelijke teederheid is het laatste boek, dat weer passages bevat die tot de beste van Gorter's geheele oeuvre behooren. En eindelijk, de diepere

zin der verhouding van Balder en Mei en hun lotgevallen, wordt meestal door den lezer slechts vaag beseft. De handboeken onzer letterkunde wagen zich bijna geen van alle aan een eigen interpretatie, doch volstaan gemaks- en duidelijkheidshalve met de beknopte maar diepgaande samenvatting, door Verwey, in zijn Inleiding, van het gedicht en zijn beteekenis gegeven. Zijn dikwijls geciteerde uiteenzetting luidt: 'Mei van Gorter is het verhaal van hoe de vergankelijke Mei-schoonheid zich vereeuwigen wilde door te huwen met den God Balder, de wereldziel, die in de muziek het meest onmiddellijk zich uitstort, maar inderdaad door niets kan worden afgebeeld, en hoe zij wordt afgewezen.'[11)]

En dan, nadrukkelijker en meerzeggend: 'Naar deze dubbele extase, naar deze dubbele fataliteit was de poëzie van onze jeugd heengedreven: de vergankelijke Mei-schoonheid die eeuwig zijn wou, de muziek alleen over in de eenzaamheid van den onsterfelijke.'[12)] Verwey raakt hier precies de kern, het dubbele probleem dat Mei beheerscht, het dubbel noodlot dat voor al het vergankelijke de eeuwigheid afsluit, maar tegelijk het eeuwige ontzegt zich in de vergankelijkheid wezenlijk uit te beelden. Dit dubbel noodlot verhindert de bestendiging van al het vergankelijk schoone op aarde, en verhindert het eeuwig schoone in beelden uit zichzelf te treden. De bloem vergaat, de ziel blijft zonder beeld, dat is de dubbele weemoed in Mei. De verrukking om het schoone van de bloem houdt geen stand, de extase om de eeuwigheid der ziel kan zichzelf niet bevredigen, en deze dubbele gescheidenheid, deze dubbele eenzaamheid is alles wat den mensch, sterveling en dichter, kruising van eeuwigheid en eindigheid, halfwezen en centaur, hier overblijft. De dichter is meer dan Mei, hij reikt voorbij het sterfelijke, minder dan Balder, hij reikt niet tot het eeuwige. Van beiden is hij vervuld, beiden hebben zijn liefde, maar beiden zijn onvereenigbaar en de poging tot synthese leidt onvermijdelijk tot de tragische uitkomst: Balder en Mei, het was een schoone droom.

Balder is meer dan enkel menschelijk zieleleven. Hier op aarde wordt de ziel maar zelden gevoeld, zegt de dichter zelf, 'door kinderen, door jonge vrouwen soms en door dichters'. Balder is een volstrekter zieleleven dan het menschelijke. Balder is een absolute wezenlijkheid der ziel, niet slechts het voorgevoel of de weerglans ervan in het menschelijk leven. Echter bevat het gedicht niet genoeg gegevens om Balder, als Verwey doet, te beschouwen als de wereldziel. Deze bepaling der Balderfiguur is uit het gedicht zelf niet af te leiden, zij blijft een hypothese en is als zoodanig, bij de betrekkelijke onbepaaldheid der figuur, toelaatbaar, maar evengoed verwerpelijk als aannemelijk.

Wie Mei is, lijdt geen twijfel. Zij is de schoone liefelijkheid van alle aardsche dingen, nauwkeuriger nog: de bekoring daarvan, het onbekommerd genot van het zintuigelijk leven, het zinnelijk geluk dat zich vergast aan aarde, lucht en water, proevend van al het tastbaar schoone in de wereld. Maar met die bekoring gaat een heimelijke, toenemende onvrede samen. Er is geen blijvende bevrediging in al dit wisselvallig schoons; daarnaast komt het verlangen naar een schoone bestendigheid, naar het blijvende tusschen al het wisselende dat tot stof vergaat, naar eeuwige schoonheid. Mei is de bekoring van het vergankelijke en het verlangen naar het onvergankelijke. Maar de eeuwige schoonheid ligt ver buiten alle tijdelijke bekoringen en is daarmede onverbindbaar. Het eeuwig schoone bestaat uitsluitend in de ziel. Dit eeuwig schoone, het in zichzelve opgaand zieleleven, is Balder, de blinde hemelling.

Eeuwig is hij, terwijl menschen en goden vergaan, het eenig blijvende in het wereld-al, omdat hij ziel is. Balder is louter zieleleven. Blind is hij voor alle zichtbare, zintuigelijk ervaarbare dingen, zijn bestaan heeft met al het vergankelijke niets meer gemeen. Al wat hij eenmaal zag, al wat voorbij gaat, ook alle voorbijgaand gevoel, leed en vreugde, bestaat niet meer voor hem. Voor hem is er niets dan de ziel, zijn eigen ziel. De beelden die daarvan in hem bewegen, zijn muziek. De muziek van het zieleleven vervult hem. Zijn eenzaamheid is echter volstrekt; van alle gemeenzaamheid met menschen en dingen teruggetrokken, aan zijn vroeger bestaan ontheven, leeft hij uitsluitend in zichzelf.

> Zie, ik ben blind,
> 'k Zie nooit iets dan mijzelf.[13)]

Daarom kan Mei zich met Balder niet vereenigen, want alle bekoring van het tijdelijke, en zelfs alle verlangen raakt niet het wezen van de ziel. De toch zoo verrukkend schoone vergankelijkheid kan niet eeuwig zijn: dit is Mei. Het trotsche, eeuwige zieleleven kan niet uit zichzelve treden, is eeuwig in zichzelf gesloten: dit is Balder. De ziel, het eeuwig Ik, wil zich weliswaar in het vergankelijke uitbeelden,

maar niets verbeeldt het genoeg. Muziek komt het meest de ziel nabij, maar haar wezen blijft onverbeeldhaar.

> Is zij muziek, is wel mijn eigen ziel
> Iets wat ooit buiten mij, mijzelven viel?
> - Dat alles is het niet, 't zijn woorden niet,
> 't Zijn dingen niet, 't zijn klanken niet, geen lied
> Verbeeldt de zielsbewegingen genoeg.
> Alles is beeld van haar, en vroeg
> Of laat valt het ineen in stof, zij blijft.[14)]

Zoo is er tweevoudige droefheid: de menschelijke weemoed om al het vergankelijke dat, hoe schoon en lieflijk ook, voorbijgaat, zooals alle dingen drijven ‘naar dat rijk waar 't wit en stil is’; en daarnaast de droefheid van den kunstenaar, dat het wezen der ziel onverbeeldbaar is, ofschoon hij zijn leven lang het uit te beelden tracht. Met Mei wordt ook de dichter, de beelder over het vergankelijke, uitgewezen uit de blinde geslotenheid der ziel. Het wezenlijke is er in woorden niet; tot deze slotsom komt deze grootmeester van het woord.

De eenzaamheid der ziel hebben alle tachtigers sterk gevoeld, als een glorie en een noodlot tegelijk. Reeds Cor Cordium van Verwey kwam tot het volstrekt isolement der ziel, die echter in eigen wezen toch het ware geluk kan vinden.

Kloos besefte meermalen deze eenzaamheid der ziel als een hopelooze uitsluiting van alle menschelijke liefde en geluk. Maar er bleef hem altijd één troost en uitredding over: de glorie van het woord. Om zich bouwde de ziel het paleis van het woord, en daarin troonde zij, eenzaam, maar trotsch en gelukkig om de onsterfelijke pracht van haar woning, om de goddelijke glorie der poëzie. Deze laatste toevlucht echter ontzegt zich Gorter ook. De eenzame ziel, het op zichzelve aangewezen ik, is niet slechts van de wereld, van mensch en natuur gescheiden, maar in laatste instantie ook van het woord, van de taal. Ook tot de taal kan het wezenlijke der ziel, het Zelf niet ingaan. Het cor cordium heeft in- noch uitgang. Ook Kloos heeft dit besef eenmaal meer incidenteel uitgesproken:

> O vloek van 't menschlijk woord dat nooit vermag
> Der ziele diepst bewegen weer te geven.[15)]

Met dit besef, door Gorter nadrukkelijk en principieel vastgesteld, wordt ook de uiterste eisch, door Kloos aan de poëzie gesteld, de allerindividueelste expressie te vinden om het allerinnerlijkste, wezenlijkste van de ziel te verbeelden, een onmogelijkheid. Dit is het laatste, uiterste isolement. Hier blijft het dichterschap niet anders over dan zich in zwijgen te hullen. Door dit absolutisme brengt het dichterschap zichzelf ten val, snijdt het tot de laatste consequenties voortgeschreden individualisme zichzelf den pas af. In Gorter's Mei triomfeert de beweging van tachtig, en tegelijkertijd voltrekt zich daarin haar doodvonnis.

Gorter wist dit, en het werd voor hem een wanhopig probleem, hoe de poëzie te redden, nadat hij haar zelf ten doode had opgeschreven. Niemand had als hij het woord zoo lief gehad, en zoo hartstochtelijk beproefd er de essence van alle dingen, kleuren, vormen, geuren, maar ook de essence van het gevoel, de ziel zelf in te vangen. Nu begaf hem het woord, de poëzie zelf zonder welke hij niet leven kon. Gorter deed den noodsprong naar de muziek. Muziek alleen, de meest onzinlijke,

vormlooze, etherische aller uitdrukkingsmiddelen zou de verbeelding der ziel kunnen benaderen. Deze gedachte, in Mei uitgesproken, trachtte Gorter in de Verzen te verwerkelijken. Liever dan het onvermijdelijk compromis te sluiten en de taal als relatieve teekens der ziel op te vatten, trachtte hij de taal onmiddellijk met het innerlijk aandoenings- en gemoedsleven te vereenzelvigen, en verbrijzelde haar, tot er niets dan muziek, klinkklaar gevoelsleven van haar zou overblijven. Gorter heeft, vechtend om en wanhopend aan een absolute poëzie, de taal over haar eigen grenzen gejaagd.

Het onmogelijke, in Mei erkend, trachtte hij met geweld te dwingen, te bezweren. Dat hij daarmede de verstaanbaarheid, en zoodoende het bestaansrecht zijner kunst inboette, is gebleken. Hoe dit alles in zijn werk is gegaan, en langs welke wegen Gorter tenslotte terug moest om zich van de obsessie der absolute poëzie te bevrijden, zijn vragen welke bij zijn later werk ter sprake moeten komen. Hier dient echter vastgesteld, dat de idee van Mei het eindpunt is geweest der beweging van tachtig. Tusschen dit eindpunt en het begin eener nieuwe ontwikkeling, speelde zich de korte episode af van het sensitivisme.

Er zijn van Mei natuurlijk ook wel andere interpretaties gegeven dan de hier be-

schrevene, zich aansluitend bij die van Verwey, welke men de standaard-uitleg ervan zou kunnen noemen. De oudste is die van Mr. van Hall, die kort na het verschijnen van Mei het gedicht in De Gids (April 1889) een vrij naïeve bespreking vereerde, en meende Mei zinnebeeldig te kunnen verklaren uit de omstandigheid, dat Balder in de Noorsche mythologie als de verpersoonlijking geldt van de stralenden, lichtenden zomer, voor wiens komst de lente sterven moet. Een uitvoerige studie over Mei schreef Hugenholtz[16], die over het Balder- en Meiprobleem grondig heeft nagedacht; misschien zelfs zoo lang, tot zijn eigen denkbeelden op hem bevredigende wijze in de plaats van Gorters idee waren getreden. Hij komt dan tot een ingewikkelden, en nauwelijks tot het gedicht te herleiden, uitleg: Balder is de negatie van al wat menschelijk is, een goddelijk wezen dat in zijn volheid zelfs ontsnapt aan ons begrip - hoeveel meer aan zinnelijke voorstelling. Alle schepping is worden en daarom vergaan. Het zijn alleen is absoluut. De dichter zelf, wanneer hij dicht, bouwt een graf voor het kostbaarste wat hij een oogenblik is. Poëzie zelf is een begeerte, welke de rust der contemplatie verstoort. Het diepste zieleleven ligt dieper dan alle gewone bewustzijnsinhouden en is daarom onverbeeldbaar. Het absolute is zonder waarneming, voorstelling, begeerte, gedachte. Balder is de belichaming van de onvervulbare, gedachtelooze en begeertelooze zaligheid, Mei van den naar dat bestaan smachtenden mensch.

Ongetwijfeld bewegen zich deze gedachten in de nabijheid der idee van Gorter's Mei, maar zij zijn niet volgzaam, d.w.z. de auteur laat zich niet uitsluitend leiden door wat er in het gedicht staat of te verstaan gegeven wordt, uiteraard de eenige maatstaf tot een verklaring, maar hij neigt er voortdurend toe zijn uitleg in een bepaalde, waarschijnlijk door hem gewenschte richting te dringen, die van het gedicht zelf vrij sterk afwijkt. Voorts meent Hugenholtz de idee van Gorter's Mei terug te vinden in Wordsworth's ‘Stanza's written in my pocket-copy of Thomson's Castle of Indolence’.

Frans Coenen heeft in zijn Studiën deze veronderstelling overgenomen.[17] De overeenkomst is echter gering. De vreugden der beschouwing, devout enjoyment, impassioned contemplation, welke het deel zijn der bewoners van het Castle of Indolence, zijn slechts in de verte verwant aan Balder's tot zichzelf ingekeerd, volstrekt zieleleven, en een betrekkelijke overeenkomst daargelaten is er van invloed zeer zeker geen sprake.

Motieven en taal van Mei.

Gorters bewegelijke, onvermoeibare fantaisie liet zich niet binden door een bepaalde mythologie of afgesloten voorstellingscomplex, ontzag zich niet voor anachronismen of inbreuk op locale kleur, schijnbare tegenstrijdigheden, die veel meer de wisselvalligheden zijn van zijn speelsche, zwierige verbeelding. Mei is vol Hollandsch natuurleven, zee, strand, duinen en weiden, wilgen, grasbloemen en biezen. Er is, met een onmiddellijke aanschouwelijkheid en een schilderachtigheid, die aah de Marissen en Gabriël doet denken, ons eigen landschap, zooals het voordien noch nadien ooit in onze poëzie is gezien. Maar tegelijkertijd neemt zijn verbeelding ons mee in een mythologisch verleden, er zwemmen tritons en meerminnen voor het

strand. Op éénzelfde bladzij is er een Hollandsche wei met snaterende eenden in het kroos van een sloot, en het getrompet van jonge watergoden en meermannen over zee. En tusschen die Noorsche godenwereld verdwalen weer klassieke gestalten. Er glinsteren sateroogen in het kreupelhout op de heide, Zefier zit in het struikgewas zijn basstem te oefenen, we hooren van Aurora en Iris, Cynthia en Endymion zoo goed als van Tritons en Walküren, Wodan en Idoena.

Het tweede boek van Mei beweegt zich echter overwegend in de sfeer der oudnoorsche mythologie. Al drie jaren voordat Gorter aan Mei begon, had Emants hier een epische bewerking van oudnoorsche motieven beproefd in zijn Godenschemering (1883).[18] Het is echter niet dit voorbeeld, dat Gorter's keuze in de richting der noorsche mythologie heeft geleid. Gorter was een vurig bewonderaar der muziek van Wagner en door deze is hij tot de behandeling van noorsch-mythologische verbeeldingen gekomen. Ook hier echter behield hij zich alle vrijheid voor. De figuren van Balder, Idoena en Wodan zijn aan de Noorsche mythe ontleend. Gorter schiep echter een geheel eigen Balderfiguur. Balder is voor den kring der goden verloren, en de droefheid der Asen, die zijn heengaan bejammeren is het eenige wat in Mei met de Edda overeenkomt. Daar is Balder door toedoen van Loki gedood, hier zwerft hij blind door de wereld. Ook is in de Edda niet Idoena, maar Nanna Balder's vrouw. Gorter veranderde elk motief, dat hem boeide, naar eigen

goedvinden. Al wat hem van dienst kon zijn, eigende hij zich toe, en daarbij was hem niets te gering en liet hij zich van geen brutale wendingen of ongehoorde combinaties weerhouden. Een klassiek element in Mei, waarvan hij een wonderlijk gebruik maakt, is de Homerische vergelijking. De Homerische vergelijking heeft hier niet het oorspronkelijke, statige karakter van een zich breed ontplooiend beeld, maar zij is snel, beweeglijk en bont impressionistisch. In het Homerische beeld komt de beweging van het gedicht tot stilstand, het is een moment van rust, waarop zich een nieuw beeld ontvouwt, als de waaierende pronk van een pauw vóór het verder schrijden. Bij Gorter echter is het Homerische beeld geen vertraging, geen rustpoos in het gedicht maar een versnelling. In zijn onrustige fantaisie verdringt het een het ander, en terwijl de oogen niet weten waar ze kijken moeten in den overvloed van al wat er te zien is, weet de stem niet wat ze het eerst verhalen zal. Zoodra een beeld den dichter invalt, wordt het voor zijn begeerige zintuigen een nieuwe werkelijkheid. Zoo schuiven beeld en werkelijkheid ineen; alles wordt een buit van zijn plastiek, die een onophoudelijke wisseling van tafereelen toovert, elk op zichzelf weer in bijzonderheden doorleefd, doorzien en verwoord.

> Was zoo de zee? Neen, neen, een stad geleek ze.

Deze wending is typisch voor het tempo van Gorter's verbeeldingen. En ieder van Gorter's beelden geeft iets te zien of te hooren, en roept herinneringen op aan wat wij zelf eens zagen: een dorpje in een dal, met rook om de schouwen, een vioolbed in de zon, een span ploegende paarden, een vogel op stille wieken drijvend voor de open lucht, lindeboomen langs een rustige gracht - dat alles herleeft, en rijst uit de woorden op, volkomen zooals het was, toen, ergens. Dat is Gorter's tooverachtig meesterschap over de taal. Er is in zijn plastiek een zoo nauwkeurige fijnheid, een zoo sterke suggestie, dat het menigmaal is of we de dingen in de woorden zien en betasten kunnen. Zijn plastiek is van een zoo zintuigelijke verfijning, dat zij kan wedijveren met het meest minutieuse naturalisme van Van Deyssel, waarbij zij dan het voordeel heeft nooit vervelend te worden. De tachtigers namen de dingen waar met nieuwe, open zintuigen, en deze nieuwe zintuigelijkheid bereikt in Gorters Mei haar hoogtepunt. Een volkomen zichtbaarheid is er gesuggereerd in de regels, waar een oud man met talmende hand een venster sluit, luisterend naar het fluiten van een jongen buiten; waar Mei stilstaat met een zilveren doos in de hand, en van haar arm een plooi langzaam wegglijdt uit het witte kleed; waar zij in het roode kooitje van haar hand een gevangen vlinder bekijkt, het stuifmeel op haar vingertoppen. Hoorbaar is het gedempte lachen der meerminnen die nog nalachten, nadat zij van Mei waren weggegaan, het stil voor zich heen praten van een bron, terwijl er een lach ritselt van verd're wateren, of het roepen van een roerdomp te middernacht uit het moeras; zichtbaar en hoorbaar de nachtegaal, met open bekje op een stillen tak boven een boschvijver, de lucht streelend met zang. En daarbij is er altijd zijn onuitputtelijke, fonkelnieuwe beeldspraak, elke metaphoor weer een wonder in zichzelf: een donk're bij raasde vertoornd naar huis onder zijn vracht; in Mei's oog flonkert een traan, licht in juweel. In Mei is alles nieuw. Ook het vers hanteert Gorter op geheel eigen, tot dan ongekende wijze. Het gedicht wemelt van wat men vroeger dichterlijke vrijheden noemde: rhythmische storingen in het metrum, gewaagde enjambementen, om het rijm afgekapte woorden, ongewone svarabhakti, ongehoorde rijmen, en zoo meer.

Tusschen het metrum van den iambischen vijfvoet beweegt zich dikwijls de zin volgens een geheel eigenzinnig rhythme, als: de bloote voetjes vluchten, de zee gromt; een flauw geroep als van mannen in nood; die zij nazag zoolang nog het geroep ... Van het rijm, dat dikwijls verrassende wendingen in Gorter's vers teweegbrengt en een der meest essentieele elementen is zijner poëzie, maakt hij soms inderdaad een roekeloos, losbandig gebruik, met rijmen als: koper - plooien der vleugelen - een hen, honig - droevig. Soms kapt hij de woorden om het rijm zonder meer af, zooals: glee, en verschie. Gorters drift om de taal naar eigen zin te maken en te breken begint zich al hier en daar uit te vieren. Hij smeedt nieuwe woorden als verheveling, gewaaier, wuivelen, gewemer. Het gevaar der anarchie is dan al niet denkbeeldig meer. De in druk storende svarabhakti als: twalef, arrem, storrem, dorrep, berregt hij, zijn bij goede voordracht niet hinderlijk. Bezwaarlijker zijn zijn soms te gewaagde enjambementen, als: de zon verdwijnt - al, en: waar 't luw - is. Daartegenover staat dikwijls een meesterlijk gebruik van het enjambement, dat voortdurend den, toch zoo licht eentonigen, jambischen vijfvoet verlevendigt, zooals bijv. op pag. 115, waar van de eerste twaalf regels er niet minder dan

acht enjambeeren, tot voordeel van het vers.

Het verlangen de taal van alle rhetoriek te bevrijden, van star en stereotiep woordgebruik te ontdoen, leidde tot een groote vrijmoedigheid, en als elke reactie spoedig meermalen tot uitersten. In den tijd, dat Gorter zijn Mei voltooide (1889) was Van Deyssel's taal al tot een regellooze losbandigheid vervallen. Ook de vrees voor het erkend, globaal dichterlijke, het zoogenaamd ‘poëtische’, het zoet verheffend tafereel (avondrood, moederweelde, engeltjes bij een slapend kind), veroorzaakte reacties. Gorter vertoont voorkeur voor onverhoedsche nuchtere beelden, voor een zakelijke alledaagschheid, vreemde en naar den gewonen norm onpoëtische woorden. Een zelfde neiging bij Keats, diens beruchte ‘colloquialism’ is daarbij ongetwijfeld zijn voorbeeld geweest. De hedendaagsche poëzie bewijst dat vrijwel ieder woord, hoe alledaagsch of grof, technisch of zakelijk ook, soms in het verband van een gedicht deel, en zelf integreerend deel kan zijn der poëtische atmosfeer.

Maar die atmosfeer zelf verdraagt geen daaraan tegengestelde elementen; in zichzelf blijft zij een eenheid. In een vers van Slauerhoff kunnen woorden als sofa, piano, tricot, scène, volkomen op hun plaats zijn; in Gorter's Mei verwacht men ze zoo min als kamerlucht op de heide. Het beeld van de bloemen die zij aan zij geschaard staan, als menschen in een theater, is niet onjuist maar onschoon,[19] omdat de atmosferische harmonie ontbreekt welke tusschen de deelen eener vergelijking onvoorwaardelijk moet bestaan, volgens grondwetten niet van een versleer maar van de schoonheid zelf. Het zijn deze, verre van onopzettelijke, eigenaardigheden, die hier en daar in Gorters taal dissonanten veroorzaakten. Het doet denken aan een programmatischen moedwil, een vooropgezette en brutale onverschilligheid, waarmee hij de (toch niet altijd ten onrechte) geldende stijlnormen tartte.

Invloed en waardeering.

De invloeden, die Gorter's talent in zijn jeugd richting gaven, waren de denkbeelden van De Nieuwe Gids, de studie der klassieke talen, de ideeën en muziek van Wagner, en de poëzie van Keats. Van dezen laatsten invloed zijn onmiddellijke sporen duidelijk in Mei aan te wijzen. Dr. Dekker heeft aangetoond hoe er in Mei herhaaldelijk reminiscensies voorkomen van Endymion in de eerste plaats, verder van Hyperion en ook eenigszins van de Oden. De zintuigelijke fijnheid van Keats' plastiek, zijn zeldzaam talent om de dingen in woorden te teekenen, als het ware met woorden te belijnen, het puur artistiek genot van iets moois te maken, a thing of beauty, a joy for ever, de vaart en stoutmoedigheid zijner verbeelding die zich eigen werelden schiep, daaraan voelde zich Gorter verwant, dat boeide en inspireerde hem. Keats schreef kunst naar zijn hart, en het is zeer wel mogelijk, dat het lezen van Endymion in hem het verlangen heeft gewekt zelf zulk een lang gedicht te schrijven, en daarin zijn fantaisie bladzijden lang onbelemmerd vrij spel te laten, aanhoudend en onvermoeid nieuwe verbeeldingen op te roepen, andere landschappen, andere hemelstreken, goden, nymfen, saters, menschen. Uit een zelfde behoefte als Keats, lang en vrij om te dwalen in de landen zijner verbeelding, is Gorter ongetwijfeld Mei begonnen te schrijven. Dat hij ook minder gelukkige eigenaardigheden van Keats' stijl overnam, als diens voorkeur voor beelden uit de nuchtere, alledaagsche

werkelijkheid, die op het onverwachtst de ijle, broze spiegelingen der fantaisie verstoren, als steentjes een vijvervlak, het werd hiervoor reeds opgemerkt.

Ook aan Shelley's stijl wordt men in Mei nu en dan herinnerd; in het proefschrift van Dr. Dekker vindt men een aantal parallelplaatsen in Gorter's en Shelley's poëzie genoteerd.[20] Shelley's geliefde stijlfiguur der personificatie, door de tachtigers zonder uitzondering overgenomen, komt ook in Mei herhaaldelijk voor.[21] De andere invloeden, welke Gorter onderging, zijn meer vormende krachten voor zijn levens- en poëzieopvatting dan directe stijlvoorbeelden geweest. Het denkbeeld van de eenzaamheid der ziel, het zichzelf omsluitend ik, moet den dichter al van nature eigen zijn geweest. Maar dit denkbeeld was tevens een der gemeenschappelijke trekken, welke de poëzie der dichters van De Nieuwe Gids kenmerkten. Deze, voor de negentiendeëeuwsche romantiek zoo karakteristieke idee, vervulde hen, vervolgde hen zelfs. Kloos had deze eenzaamheid met zijn kunstenaarsglorie willen wreken, Van Eeden aanvaardde haar met trotschen deemoed, Verwey had in Cor Cordium de noodwendigheid ervan met philosophische stelligheid erkend en haar niet als tegenstelling maar voorwaarde tot geluk beschouwd. Voor Gorter gold de eenzaamheid van het zelf als volstrekt, en noodlottig, inzoo-

verre voor de heerlijkheid van het zieleleven geen uitdrukking, geen zinne-beeld bestaat, en de ziel zich zelfs niet voortplanten kan in de taal. Gorter, met zijn absolutistische natuur, doorleefde deze idee in alle consequenties tot haar einde toe, zooals hij later de sociale heilsidee tot in haar laatste consequenties zou voorstaan en, men mag veronderstellen, zou verliezen. In Herman Gorter heeft zich de beweging van tachtig ten einde toe voltrokken. Maar door Gorter zet zij zich ook in latere ontwikkelingen voort.

De invloed van Gorter, van Mei en de Verzen, is in haar vele vertakkingen nauwelijks te volgen. Voor misschien de meeste der dichters die na hem gekomen zijn, is zijn poëzie in hun jeugd een der voornaamste openbaringen van het geheim der dichtkunst geweest. Oneindig belangrijker dan zijn onmiddellijke, aanwijsbare invloed (Gorter heeft geen school gemaakt), is de bevruchtende, inspireerende kracht zijner poëzie. Mei en de Verzen zijn nog altijd een stuwkracht. Het is zeker dat poëzie weer andere poëzie teelt, dat dichters elkander inspireeren; groepeeringen van dichters, clubs en vriendenkringen zooals de tachtigers vormden, de Engelsche negentiendeëeuwers, Tieck en de zijnen, Hugo en zijn makkers zijn er het bewijs voor.[22)]

De poëzie van Leopold, van Boutens ontspringt als het ware uit die van Gorter. Gorter's regenereerende beteekenis was, dat hij bestond wat Perk en zelfs Kloos niet vermocht, het Hollandsche dogmatische gedicht om te scheppen tot een los, lenig vers. En voor zoover onze poëzie nadien deze losse en lenige beweging heeft behouden (maar zeer ten deele!), is dat grootendeels aan Mei en de Verzen te danken. Bij Gorter begint ook de nieuwe ontwikkeling van het rijm, die zich tot op dezen dag voortzet. Het rijm was traditioneel en eentonig, bij Gorter vermenigvuldigt het rijm zich, sneller dan in twee eeuwen voordien. Theodore de Banville heeft beweerd dat het rijm alles is in een vers. Het is het meest suggestieve element, het weerkaatst in zijn echo's den grondtoon van een gedicht. De poëzie van Gorter, van Gezelle, als men wil van Slauerhoff, bevestigt deze bewering van De Banville. Mei wemelt van verrassende, flitsende rijmen, die het vers als het ware plotseling hel verlichten en in dat licht weer verre verschieten openen. Mr. Herman van den Bergh wees op het verschil in rijkdom der rijmparen bij Kloos en bij Gorter;[23)] inderdaad is het rijm bij Gorter oneindig minder traditioneel, veelvuldiger en levender.

Bij de vormende kracht welke er van Gorter's poëzie uitgaat, zinkt de tijdelijke, verwarrende invloed, die hem tevens moet worden toegeschreven, in het niet. Overal in de poëzie, welke omstreeks 1893 in De Nieuwe Gids verscheen, vindt men de sporen der taalverbrijzeling, waarmee Gorter begonnen was. Brokken en flarden vers, soms zelfs brutale navolging, maar zonder die zeldzame glans welke zelfs aan Gorter's ruwste versfragmenten altijd eigen is en ze doet gelijken op scherven van een kostbaren, vergruizelden steen. Gorter's geniale anarchie leidde bij anderen tot slordigheid, gemakzucht en moedwil. Voor deze verwildering, de ontbinding van den zin, de onttakeling der grammaticale vormen terwille van de suggestie van het enkele woord, moesten ook de sterke talenten, Boutens, Leopold, Henriette Roland Holst zich ontzien om hun eigen vorm te kunnen vinden, wat eerst geleidelijk gelukte. In hun oudste verzen klinkt herhaaldelijk de toon van Gorter's poëzie door. Ook in verzen van Verwey en Van Eeden is er in deze periode soms invloed van Gorter merkbaar. Stoutmoedige rhythmische vrijheden, als bij Verwey:

Jouw smalle naast mijn breede hakken
Zullen er zacht diep-in wegzakken,

moeten welhaast op het voorbeeld van Gorter te herleiden zijn. Onmiddellijk bij Mei sluit zich het volgende fragment aan, uit een gedicht van Van Eeden, De geest der waarheid.[24)]

Een kleine hoeve stond daar bij een kom
waarin wat eenden ploeterden, rondom
graasde jong vee in groene klaverwei.
Een oud man toog naar 't werk, met zijn gerei,
en op den dorpel stond een vrouw en zag
hem uitgaan voor den langen arbeidsdag.

Onder directen invloed van Gorter's Mei is een lang gedicht van Nico van Suchtelen geschreven, Zonnezege, een bewerking van lentemythen uit de Edda, waarin Froh, de zon, Gerda de aarde verovert. Verwey[25)] wees reeds op den invloed van

Mei in den proloog:

> Wie weet wat zijn diepst wezen 't diepste mint?
> Is het zijn ziel? een mensch, zijn vrouw, zijn kind?

Een ander voorbeeld is:

> Wie is de sterke, die de wolken splijt,
> Wie is de wilde, die 't wild windros rijdt,
> Wie is 't die -[26)]

In een ander gedicht, dat noorsch-mythologische motieven bewerkt, Bragi van J.B. Schepers (1897-'99), is geen invloed van Mei merkbaar. Het pleit ook voor het onafhankelijk talent der tachtigers zelf, dat in hun poëzie betrekkelijk zoo weinig invloed van Mei te bespeuren is, terwijl toch geen enkel gedicht der jonge kunst in dezen kring, waar de 'adoration mutuelle' niet zoo sterk was als men soms wel meent, zoo geestdriftig ontvangen en bewonderd werd als Mei. Van Eeden schreef er zijn prachtige studie over, een der beste stukken uit zijn prozaoeuvre; Kloos huldigde Mei in zijn kroniek als de 'onbenoembare, opperste incarnatie van het eenige, eeuwige.' Ieder woord, schreef Kloos, dat zijn mond ontvalt, is een bloem of een diamant[27)]. Eenige jaren tevoren had hij zich beklaagd over 'de eeuwige lof der Mei'[28)] in de poëzie, en nu schiep een dichter uit dit verouderd motief het mooiste en levendste gedicht der jonge beweging.

In het Amsterdamsche studentenweekblad Propria Cures (14 Oct. 1890) verscheen een artikel, geteekend K, waarin de dichter tot in het matelooze verheerlijkt wordt. Het heet daar, in een voor de mentaliteit der jonge Nieuwe-Gidsenthousiasten kenmerkende extase: 'wij begrijpen het nu dat hij voor ons zijn ziel heeft, dat hij uit ons is god geworden.'

Maar zooveel geestdrift als Mei ontmoette in den kring van De Nieuwe Gids en haar bewonderaars, zooveel afkeuring en spot daarbuiten. In de couranten stak men vrijwel algemeen den draak met Gorter's poëzie. Mei werd 'het product van een studentenjool' genoemd. Een sarcastisch prijzend stuk verscheen in Het Vaderland (30 Mei 1889). De Gids, als vertegenwoordiger der officieele letterkunde, was als altijd voorzichtiger en mengde volgens beproefd gebruik afkeuring en waardeering. Van Hall schreef in zijn Letterkundige Kroniek van April 1889: 'De heer Gorter vergt veel, zoowel van het bevattingsvermogen als van het letterkundig verteringsvermogen zijner lezers, hij maakt daarbij in zijn overmoed zulke grimassen en buitelingen, stelt zich in één woord zóó zonderling aan, dat er meer dan gewone zelfbeheersching noodig is, om hem in het gansche, 194 bladzijden lange gedicht te blijven volgen.' Hij waardeert dan hier en daar alleenstaande passages, gelukkig geslaagde tafereeltjes, maar ze zijn omringd, vaak verborgen en soms verstikt door de zonderlingste constructies, beelden, woorden en woordverbindingen, door de ongeloofelijkste rijmen en maten. Bovendien is het gedicht in zijn symbolisch karakter, doorweven met herinneringen aan de Noorsche mythologie, als geheel zóó onduidelijk, zóó verward, zóó onvast van lijn, dat men de beteekenis slechts raden kan. Ook later, over de Verzen schrijvende,[29)] verwijt hij Gorter dat hij de wildste rhythmen gebruikt, alle wetten der prosodie overboord werpt, en zijn talent verknoeit. Van Hall heeft ongetwijfeld ingezien dat in die jaren een groot talent in Gorter

verwilderde, het ontging hem echter dat hier een proces plaats vond, waarmede de ontwikkeling onzer poëzie gemoeid was en waarin de uiterste grenzen der poëzie, der taal werden opgespoord, tot waar deze ophield taal te zijn en in een klankenwereld overging, die het meest de muziek nabijkwam.

Taal en muziek.

Men zou kunnen veronderstellen, dat Gorter in aanleg tot musicus was voorbestemd en door een merkwaardige lotsspeling het talent van dichten ontving. Gorter's Mei heeft een sterk muzikaal karakter; het melodische zijner poëzie, de muziek ervan, is een der eerste en voornaamste indrukken die den lezer van Mei bijblijven. Er is buitendien, ook al in het eerste boek van Mei, telkens sprake van muziek, van klanken en tonen. Alsof hij de muziek van zijn vers ermee versterken wil, roemt de dichter telkens van schoone geluiden - er fluit een jongen zoo wonderlijk helder langs de gracht, er drijven waterbellen vol muziek over zee, een fontein van gouden klanken sprankelt uit de tritonshorens. Mei gonst van muziek. Een nieuwe poëzie wilde Gorter brengen, maar bovenal nieuw geluid. Er was naar zijn meening niets zoo beeldend als muziek, en in aansluiting bij de denkbeelden van Wagner, die hij door zijn vriend Diepenbrock gekend moet hebben, streefde hij naar een toenadering van muziek en

poëzie. In zijn studie ‘Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft’[30] beschouwt Wagner de diepe, innerlijke betrekking welke tusschen muziek en poëzie bestaat, op grond waarvan een verbinding van beide verdedigd kan worden.

De dichtkunst heeft het muzikale element teveel verloren, en is van haar wezenlijken aard, de oermelodie, meer en meer vervreemd. De melodie is de oplossing der dichterlijke idee in de hoogste gevoelsvrijheid. ‘Je mehr sich in der Entwicklung des menschlichen Geschlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete; je mehr demnach auch der Inhalt der Lyrik aus einem Gefühlsinhalte zu einem Verstandesinhalte ward, desto mehr entfernte sich auch das Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie.’[31] Een dergelijke ontaarding der poëzie van haar oorspronkelijk wezen heeft ook Gorter gevoeld, en hij trachtte tot het oerwezen der taal terug te keeren, aldoor zoekend en luisterend naar die oorspronkelijke zielsmelodie en daarom alle verstandelijke elementen uit de dichterlijke scheppingsdaad verbannend. Hij zocht iets als een ‘Wort-Tonsprache’, en daar hij geen musicus was en niet over vocale en instrumentale middelen vermocht te beschikken, zocht hij in de poëzie het muzikale element tot het uiterste op te voeren. Hij deelde daarin geheel Wagner's opvatting: ‘das gelungenste Werk des Dichters müszte uns dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde.’

De verheerlijking der muziek, en het streven de verwachtschap van poëzie en muziek te intensiveeren, is een neiging welke men, met name in de Duitsche, romantische literatuur herhaaldelijk aantreft. Ook Novalis heeft aan een synthese van muziek en poëzie gedacht. ‘Es müszte Gedichte geben können, blosz wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang - wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im Groszen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik tun.’[32] Het is of Gorter deze denkbeelden in zijn Verzen letterlijk in toepassing heeft willen brengen. ‘Unsere Sprache war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur nachgerade so prosaiert, so enttönt. Es ist jetzt mehr Schall geworden, Laut. Sie musz wieder Gesang werden.’[33]

In Novalis' pantheïsme wordt de muziek zelfs het wezen der harmonie van het al. ‘Die Natur ist eine Aeolsharfe, ein musikalischer Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind.’[34] Het wezen van de wereld is rhythme, muziek. Muziek is ziel. ‘Ton ist Luftsubstanz, Luftseele, die fortpflanzende Luftbewegung ist eine Affektation der Luft durch den Ton.’

Ook bij Shelley, dien Gorter bewonderde, is de muziek een essentieel element van het alleven. In Prometheus Unbound is de leidstar van Asia, der ideale wereldharmonie, muziek, en Shelley spreekt van ‘the deep music of the rolling world.’ Gorter heeft zich een verwant pantheïsme gevormd, waarin de ziel het wezen is van al het bestaande en de muziek haar element. In aansluiting daarbij streefde hij naar een elementaire poëzie van in hoofdzaak muzikaal karakter. Onmiddellijkheid van uitdrukking wilde hij bereiken, en deze bestaat alleen in muziek. Zooals Wackenroder het in Novalis' tijd heeft gezegd: ‘Die Musik ist der letzte Geisteshauch, das feinste Element. Sie spielt um den Menschen, will nichts und alles, sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine Gedanken, der Geist kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ gebrauchen, sondern sie ist Seele selbst.’[35] Daarmee samen gaat

Tieck's neiging tot een ‘reine Poesie’; ‘in Tönen zu denken’ acht hij het ideaal aller uitdrukkingsmiddelen.[36)] In al deze gevallen werd door dichters het ontoereikende der taal beseft. De tachtigers met hun bijzondere taalgevoeligheid en het daarmee samengaand besef der inzichzelf geslotenheid van het individu, hebben het betrekkelijk karakter der taal sterk gevoeld.[37)] Taal is, ondanks haar oorspronkelijke spontaneïteit, een overlevering, een conventie, betoogt Kloos. ‘De taal heeft, als organisme, tot levensbeginsel: te wezen abstract. Als wij spreken, spreken wij allemaal over verschillende dingen, die schijnbaar maar dezelfde zijn in de eenheid van het allenomvattende Woord. De menschelijke taal, om zichzelf te kunnen wezen, moet zijn abstract. Zonder gemeenschappelijke en algemeene woorden kunnen de menschen elkaar niet begrijpen.’[38)] Weliswaar is voor den dichter de taal niet, als in het dagelijksch gebruik, wanneer de dingen hoofdzaak zijn, maar een hefboom, een middel in het menschelijk verkeer, zonder waarde op zichzelf, maar is zij zelf een doel. Voor den dichter zijn de woorden niet langer abstracties, maar individuën.

Maar de onderbouw blijft abstract, al zijn de combinaties der woorden nieuw en levend. In Gorter echter erkent Kloos een dichter, die dit abstract en betrekkelijk karakter der taal overwint, en als de oermensch nieuwe taal maakt, een individueeler expressie dan de syntaxis toelaat voor een individueeler, sterker en fijner gevoel. Maar Kloos moet tegelijk toegeven, dat ook hem van deze poëzie het een en ander ontgaat. En daarmede zijn een aantal der Verzen van Gorter zoo niet veroordeeld, dan toch van alle poëtisch effect uitgesloten. Taal is, misschien niet in allereerste, maar zeker in laatste en blijvende instantie, een brug van mensch tot mensch. Voor de allerindividueelste emotie is deze brug onbegaanbaar, de allerindividueelste expressie kan deze brug niet slaan. Uit sommige van Gorter's verzen staart het blinde gelaat van Balder. De werelden van zielsmuziek die achter die leege oogen zich stralend bewegen, dringen niet tot ons door.

De verzen; Sensitivisme.

Met Gorter's Verzen zijn wij in het zoogenaamd sensitivisme. Het woord is van Van Deyssel en hij duidde er de kunst mee aan, die hier door hem in zijn proza en door Gorter in verzen in de eerste jaren na 1890 werd beproefd. In dienzelfden tijd schreef hij ook zijn artikelen over het wezen der sensatie, en over de kunst der sensatie, het sensitivisme. Hij stelt een climax op, waarin hij als achtereenvolgende graden der gewaarwording onderscheidt: de observatie, de impressie, de sensatie en de extase.[39)] De sensatie, welke inleidt tot de extase, is het uiterste verfijningsstadium van geëmotioneerde gewaarwording.[40)]

In hoeverre is nu de sensatie iets anders dan de waarneming der dingen (observatie) en de indruk dien men door deze waarneming ontvangt (impressie)? De sensatie is een geïntensiveerde impressie. De subjectieve impressie welke men van een objectieve waarneming ontvangt, wordt door emotie verhevigd en verinnigd. De sensatie is de indruk, door de emotie tot haar essence gefiltreerd. Of, anders gezegd, de sensatie is de uiterst individueele vorm der impressie. Zij is als het ware de indruk zooals die uitzet of samentrekt door de verhitting of afkoeling van het reageerend gevoelsleven.

Het sensitivisme nu is in letterlijken zin de allerindividueelste expressie der allerindividueelste emotie, de kunst om voor de hyperindividueele apartheid der sensatie de equivalente uitdrukking te vinden. Onder invloed van het Fransche naturalisme had hier de waarnemingskunst met Van Deyssel reeds een bijzonderen graad van verfijning bereikt. Maar na het streven om de dingen te verwoorden zooals ze waren, volgde een verfijnde drang om de dingen te verwoorden zooals ze in den kunstenaar werden, ‘faire de la phrase comme l'image exacte et instantanée de la sensation.’[41)] De uiterste consequentie daarvan, de poging om de innerlijkste essenties van het individueel gevoelsleven onder woorden, of iets dergelijks als woorden, te brengen, was tot mislukking gedoemd. De uitdrukkingsvormen, welke Gorter en Van Deyssel daaraan zochten te geven, zonken machteloos en onverstaanbaar in zichzelf terug, in die gesloten binnenste sfeer waaromheen de voor uitwisseling en verkeer toegankelijke sferen van gevoels- en gedachteleven liggen. Het grammatisch systeem werd verbroken, het indirecte verwoorden werd prijsgegeven en de taal geforceerd bijna tot een direct verklanken, maar met deze gewelddadige

taalvernieuwing bewerkten Van Deyssel en Gorter weinig meer dan dat ons nu en dan als het ware lichtseinen van het zieleleven uit die verwilderde taalerupties bereiken, vreemd oplichtende schijnsels van soms ontstellende schoonheid, pijlsnel weer verloren gaand in den duisteren chaos van het geheel. Gorter deed afstand van den zin, als van een versteening van het uitdrukkingsleven der taal, en beproefde nu de klankcapaciteit van het enkele woord. Zijn verzen werden klankverbanden, ondoordringbare klankmassa's waarbinnen de onoverdrachtelijke sensaties opgesloten bleven. Het werd een hara-kiri der poëzie.

De eerste teekenen van sensitivisme doen zich in De Nieuwe Gids voor in 1889. Al voordien had Van Deyssel de kunst der sensaties ingeleid in het laatste gedeelte van Een Liefde, waar ook reeds de taal naar de eischen ervan vervormd werd, en in De Kleine Republiek. Mei was een wonder van waarnemingskunst, maar bevatte ook reeds sensitivistische beelden. Men denke o.a. aan: ‘mijn stem brandt in mij als de gele vlam van gas in glazen kooi.’ Ook zijn er al voorteekenen van de neiging om de taal tot muziek te maken, bijv.:

> En langzaam weken alle nevelingen
> Van nevellommer, schaduwnevelingen.

Die sloegen alle op de vlucht, rondom
Zag ze vervlieten lichte neveldrom.[42)]

Van Deyssel publiceerde in den jaargang 1889 de fragmenten Menschen en Bergen, aan sensatie grenzende microscopische détailwaarnemingen (in 1888 had hij al het ultra-impressionistische Sneeuw geschreven). Op het eind van dezen jaargang komen ook de eerste verzen van Gorter, na Mei, voor: 's Morgens op het witte laken, en Toen de tijden bladstil waren. In 1890 wordt het sensitivisme dan een richting. Enkele van Gorter's mooiste sensitivistische verzen verschijnen: De boomen waren stil; De heide is maar stil; en vreemder al: Het is weebleekerig grijs, en Een koning. Dan volgen de wonderlijke lenteverzen, waarin de taal geheel verbogen en versplinterd wordt terwille der licht- en luchtsensaties.

In 1891 verklaart Van Deyssel het naturalisme dood en beschouwt, naar aanleiding van Gorter's verzen, theoretisch het sensitivisme. Gorter publiceert de fragmenten De dagen, waarin zijn zeesensaties voorkomen, met de uiterste excessen van taalverwildering als:

En de bestraalde ochtendzee
de zee, de zee, de stormzee, zeeïg, siszee, grijnszee,
  stormschuim, brulschuim, bruiszee,
heetzée, kalmzée, hoogzée,
in de ronde, verronde horizonnen.[43)]

Van Deyssel publiceert De zwemschool en Een huwelijksaanzoek (later De Koning der eeuwen genoemd).[44)] Daarbij sluit zich, hoewel niet direct sensitivistisch, het impressionistische werk van Ary Prins (Sint-Margareta, Een Koning) en van Delang aan; de laatste volgt Van Deyssel spoedig in het uiterst sensitivisme. Bij Prins zoowel als Delang wordt ook naar een expressiever taal dan binnen de normaal syntactische grenzen mogelijk is, gestreefd. Ook Erens, die in 1890 de fijne schets De Conferentie schreef, neigde tot de nieuwe taalvormen in zijn Gedichten in proza (1891). Proza en poëzie geraakten in een hevige crisis, waaruit slechts fragmentarische schoonheden gered konden worden. In dezen tijd vooral kreeg De Nieuwe Gids haar reputatie van een dwaze nieuwlichtersbende.

Gorter's Verzen kwamen in 1890, nadat een aantal ervan reeds in De Nieuwe Gids, meestal anoniem, slechts met sterretjes geteekend, verschenen waren. In 1897 werden de meeste herdrukt in De School der poëzie,[45)] in hetzelfde jaar waarin zijn principieel afwijzende artikel Kritiek op de literaire beweging van 1880 in Holland, in De Nieuwe Tijd verscheen.

Gorter's verzen zijn natuur- en liefdeslyriek. Het zijn beurtelings, soms gelijktijdig, sterke zinnenimpressies en sensaties van zinnenindrukken, of eenvoudige, elementaire gevoelens. De taal is er beurtelings opgejaagd tot een klankenwerveling, waarin de impressies willen dóórklinken, of versoberd en als het ware tot op de ziel vereenvoudigd in soms bijna simpele woorden. Enkele verzen zijn er van een bijna volmaakten eenvoud, welke de laatste mogelijkheden der poëzie schijnen te vervullen. Nooit meer is de ziel zoo helder doorschijnend in het blauwe water der woorden zichtbaar geweest. Zulke verzen zijn: ik zat toen heel stil te werken; Ik zat eens heel alleen te spelen; Mij brandt dit eene groot verdriet, De boomen waren stil; 's Morgens op het witte laken; Doodsgezicht; het fijne, teere: Gij staat zoo heel, heel stil; en het

grootsche, sombere In den zwarten nacht. Het zijn bijna stamelingen, louter liefde, louter verwondering of louter angst. De woorden verstillen soms zoo dat het vers bijna onbeweeglijk blijft en toch trillende van leven. Ook is er telkens in de Verzen een onovertroffen natuurplastiek, welke die van Mei evenaart, kleine trekjes van onnavolgbare fijne teekening, als:

> Boomen wit als boekweit
> hangen neer stil in schoonheid
> maar de losse kastanjebladen
> zijn schichtig en overladen
> van wind.[46)]

of:

> Het stille slijpen
> der stemmende musschen,
> Het witte, rijpe
> licht is overal tusschen.[47)]

Maar deze eenvoudige verzen zijn geschreven op den rand van het sublime jusqu'au ridicule. Diezelfde prachtige eenvoud gaat op het onverwachtst over in een

simpele onnoozelheid:

> Mijn oogen zijn stil,
> ik proef en slik.
> Mijn hoofd is licht,
> ik ben bijna niet.[48)]

Wanneer wij al nog deze sensatie van oververzadiging kunnen volgen, een gedicht is het ongetwijfeld niet meer. Toch zijn deze vier regels kenmerkend voor de innerlijke gesteldheid, waaruit verscheidene der verzen zijn voortgekomen: overvuldheid van indrukken, oververzadiging, vermoeidheid der zinnen. De oogen en ooren zijn moe geworden van zien en hooren. Zoo lang en zoo hevig heeft hij het klare aardeleven in zich opgenomen, er met zijn zinnen midden in staande, dat hij het bijna niet meer verdragen kan. Hij verlangt iets anders, maar een uitweg vindt hij niet.

> Mijn handen zijn zoo heet -
> mijn oogen branden zoo moe
> diep in mijn hoofd, ik weet
> niets meer, ik ben zoo moe.
>
> Er zijn stemmen op straat,
> wind en hemellicht -
> om me is droog gepraat,
> mijn gehoor zwicht.
>
> Er is niets in mij over
> dan het arme hong'rig verlang -
> ik heb het zoo lang, zoo lang,
> het wil niet meer over.[49)]

Hier is niets meer over dan gestamelde zinnenmoeheid. Het zinneleven was in Gorter fel en haastig opgebrand. Er zijn hier en daar in de Verzen de laatste, krampachtige opflikkeringen daarvan, een laatste wanhopig uitvieren van het heftig zinnefeest, dat Gorter's poëzie eens was. Dan worden de woorden opgejaagd, over hun beteekenis heen opgezweept tot heftige klankgebaren. Door herhaling der woorden, door opeenhooping van gelijkluidende klanken probeert hij indrukken te suggereeren, het wezen van het licht of de zee eruit op te roepen. Maar wij zagen dat hij dan in wartaal eindigde; dichte striemende klankenregens zijn die verzen, geen taal meer, geen zin, geen gedicht. En daarna blijft er dan alleen een leegte over. Het hevige, kleurige, klinkende leven der dingen wilde niet meer mee in zijn verzen; ik heb woorden alleen, namen en dingen geen, klaagt hij. En evenmin was het hem mogelijk de woorden zoozeer te vereenvoudigen, van hun zwaarte te ontdoen, dat zij licht en zwevend werden als de ziel; het vers vervluchtigde, verijlde. Ziel en zinnen begaven zijn poëzie. Mei was verloren en Balder niet gevonden. Gorter's poëzie was aan haar einde. Dat hij er zich in dezen uitersten nood toe ging zetten Spinoza's wijsbegeerte te berijmen, is volkomen verklaarbaar. Het verstand alleen kon den waanzin nog verhoeden.

Bij Kloos was het individualisme een zichzelf vernielende en tijdelijk zelfs verlagende macht geworden, tot den bodem uitgediept, bij Gorter was het na een heroïsch stijgen naar de ijlste luchtlagen gestikt. Het was een dubbel einde. De kunst bezweek voor de opperst-individualistische willekeur (Kloos), de taal bezweek voor

de opperst-individualistische kunst (Gorter). Beiden, en vooral Gorter, waren groote dichters, die aan hun absolutisme te gronde gingen. Zij hebben hun talent op de hoogste spanning gezet tot het stuksprong. Maar zoo deden zij meer dan de voorzichtigen, die hun talent ontzagen en onderhielden, maar nooit ten volle gaven of waagden.

Eindnoten:

1) Simon Gorter. Letterkundige Studiën; 1e druk 1871, 2e druk 1881, pag. 185.
2) Mei, vijfde druk, pag. 69.
3) Mei, pag. 80.
4) Mei, pag. 84.
5) Mei, pag. 119.
6) Mei, pag. 145.
7) Mei, pag. 149.
8) Mei, pag. 155.
9) Mei, pag. 156.
10) cf Mei, pag. 67-68, pag. 107-108 bijv.
11) Verwey, Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst, pag. 109.
12) Verwey, Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst, pag. 118.
13) Mei, pag. 149.
14) Mei, pag. 155.
15) Kloos, Verzen I, pag. 53.
16) Hugenholtz, Gorter's Mei. Veel belangwekkender is I.P. de Vooys' studie De dichter Herman Gorter, De Beweging.
17) Bij Coenen wordt ‘The Castle of Indolence’ bij vergissing toegeschreven aan Wordsworth. cf. Coenen, Studiën, pag. 214.
18) In een vers van Van Eeden, van 1883, De geest des lichts, gepubliceerd in Jeugdverzen, is er ook reeds sprake van Balder, cf. pag. 55.
19) Ook in Keats' fantastische Hyperion duikt dat theater plotseling op.
20) In Prometheus Unbound, Act IV, Poetical Works of Shelley, pag. 206 e.v. vindt men ook de maan als de moeder der maanden voorgesteld. In Balder's zang hooren wij, behalve de weerklank van de ‘roundelay’ uit Keats' Endymion, ook het rhythme van het koor der ‘Spirits of the mind’ uit Prometheus Unbound, Act IV (‘From that deep abyss, of wonder and bliss, whose caverns are crystal palaces.’)
21) Gepersonifieerd worden in Mei de maan, de nacht, de wind, de maanden, de dood, de onrust, de hoop.
22) Endymion werd door Keats geschreven in wedstrijd met Shelley, die aan The Revolt of Islam werkte.
23) Mr. Herman v.d. Bergh, Nieuwe Tucht, Studiën; De Vrije Bladen, Aug-Sept. 1928, pag. 273-276.
24) Van Eeden, Jeugdverzen, pag. 87-88.
25) Verwey, Proza dl. IV pag. 101.
26) N.v. Suchtelen, Verzen, pag. 117.
27) Kloos. Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis II, pag. 117.
28) idem I, pag. 31.
29) Van Hall. Letterkundige kroniek, De Gids Dec. 1890.
30) R. Wagner. Gesammelte Geschrifte, 4er Band.
31) idem, dl. IV, pag. 179.
32) Novalis Werke, dl. II, pag. 279.
33) Novalis Werke, dl. III, Fragmente I, pag. 208.
34) id. id., pag. 206.
35) Wackenroder. Werke und Briefe I, pag. 268.
36) cf. Tieck, Sämtliche Werke, 15er Band, pag. 313; ook Wackenroder, Werke u. Briefe I, pag. 263 e.v., en pag. 295.

37) Op gelijktijdige denkbeelden in Frankrijk, wees destijds Van Eeden in zijn artikel Decadenten. cf M. Barrès. Un homme libre; Mallarmé, o.a. Préface van Le Traité du Verbe, par R. Ghil, 1886.
38) Willem Kloos, Veertien Jaar Litt. Gesch., dl. II, pag. 144-145.
39) Van Deyssel. Verzamelde Opstellen, dl. II, pag. 273.
40) idem, pag. 183.
41) Zola. Romanciers naturalistes, pag. 230. Kloos citeert het in Veertien Jaar Litt. Gesch., pag. 165.
42) Gorter, Mei pag. 135.
43) Gorter, De School der poëzie, pag. 102.
44) Merkwaardig is dat Van Deyssel in denzelfden tijd waarin hij zijn Apocalyps schreef (1891-'93), in rustig gedragen stijl Akadysseril van Villiers de l'Isle Adam vertaalde.
45) In den vierden druk der Verzen (1916) gaf Gorter den wensch te kennen, dat alleen daaruit later verzen herdrukt zouden worden. Weggelaten werden de verzen, die in De School der poëzie voorkomen, op pag. 108, 109, 110, 111, 112, 113, 119 (Doodsgezicht), 120, 123, 124, 125, 126, 128-158. De fragmenten De Dagen werden ingekort (nl. 1, 5 en 6). De 2e strophe van het mooie ‘'s Morgens op het witte laken,’ verviel!
In dezen 4en druk komen op pag. 6, 7, 18, 30, 44, 50, 61, 63, 80, 87, 91, 92, 93, 100, 101, 103, 105 verzen voor die niet in De School der Poëzie stonden.
46) Gorter, De School der poëzie, pag. 121.
47) idem, pag. 108.
48) idem, pag. 115.
49) idem, pag. 71.